This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

17e Année AVRIL 1900 N° 2

828
C5lO
L52

REVUE

DE

L'ENSEIGNEMENT DES LANGUES VIVANTES

B 1,248,049

DIRECTEUR : A. WOLFROMM
Professeur au lycée Carnot

PRIX DE L'ABONNEMENT

France..... 12 Francs par an.
Etranger..... 15 » »

Les Abonnements sont d'un an et partent de Mars ou de Septembre

Prix du Numéro : 1 fr. 50

S'ADRESSER POUR LA RÉDACTION ET LES ABONNEMENTS

100, Rue Jouffroy. — PARIS

17e Année SOMMAIRE DU N° 2 AVRIL 1900

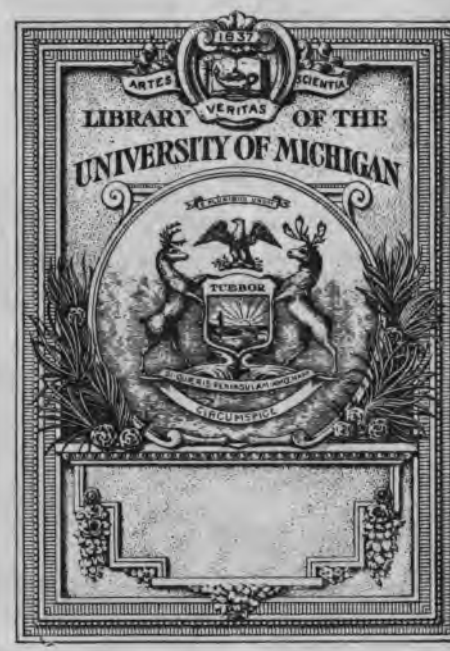
Etudes sur le Théâtre contemporain en Allemagne. GERHART HAUPTMANN (suite). Chap. III. Les Tisserands : *P. Besson.* — **Les deux Prologues de la « Légende des Femmes exemplaires ».** Quel fut le premier composé par Chaucer : *E. Legouis.* — **Moderne Deutsche Dichtung.** Max Halbe und sein Drama „Mutter Erde" : *Th. Uhland.* — **Varia.** Albert Traeger : *Marc Legrand.* — Les Langues vivantes devant la Commission parlementaire de l'Enseignement : *A.W.* — **Documents officiels.** Date des Concours d'Agrégation et des Certificats d'aptitude de l'enseignement secondaire. Date des élections pour le renouvellement du Conseil supérieur de l'Instruction publique. — **Concours de 1900.** Inscription. Pièces à fournir. Epreuves. — **Revue des Cours et Conférences.** Agrégation et Certificat d'aptitude secondaire (allemand, anglais, espagnol). Licence d'italien. Certificat primaire. Sujets et devoirs. — **Préparation par correspondance.** Certificat d'aptitude secondaire (allemand). Composition française. *Bossuet. Les Sermons.* (Sujet. Morale. Eloquence). Plan. *Die Versunkene Glocke* von Gerhart Hauptmann. Notes (suite). Certificat d'aptitude primaire (allemand). Le Trompette de Säkkingen. Traduction avec notes (suite). Agrégation et Certificat d'aptitude secondaire et primaire (allemand). Devoirs pour le 15 mai. — Certificat d'aptitude secondaire (anglais). Composition française. Plan. Petites notes littéraires sur les Auteurs du programme. Agrégation et certificat d'aptitude secondaire et primaire (anglais). Devoirs pour le 15 mai.

DÉPOT

A. LAISNEY, éditeur, H. DIDIER, successeur
PARIS, 6, rue de la Sorbonne

1900

Tous droits réservés


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Legouis, Emile Hyacinthe. p. 58-71
828
C5l0
L52

REVUE

DE

L'ENSEIGNEMENT DES LANGUES VIVANTES

Etudes sur le Théâtre contemporain en Allemagne

GERHART HAUPTMANN

(Suite)

CHAPITRE III

Les Tisserands.

Hauptmann avait donné à sa première œuvre dramatique le sous-titre : *Drame social*. Ce nom n'était que très imparfaitement mérité, car la question sociale ne tient dans cette pièce qu'une place fort secondaire, ou du moins l'auteur n'y envisage qu'un aspect très particulier de cette question si complexe. En revanche, ce titre conviendrait parfaitement au drame *les Tisserands*, à l'étude duquel nous allons passer maintenant. C'est un drame social, ou plus exactement, c'est le drame de la misère. L'auteur, en une série de tableaux d'une puissance saisissante, nous fait toucher du doigt la détresse profonde de ses compatriotes, les tisserands silésiens ; il nous montre l'exploitation des faibles par ceux qui socialement sont les puissants et nous fait assister à une tentative des miséreux pour se venger de ceux qui les exploitent.

Les autorités qui, en Allemagne, font aux socialistes la chasse que l'on sait, ne pouvaient tolérer qu'on représentât une pièce soupçonnée de tendances socialistes. Vainement l'auteur, pour éviter d'être accusé d'allusions actuelles, avait placé l'époque de l'action aux environs de 1840. Il espérait, par cette sorte de recul, donner une certaine objectivité au tableau poignant de la misère des ouvriers. Le drame, terminé au mois de février 1892, avait été accepté au Théâtre-Allemand dirigé par M. O. Brahm. Mais à ce moment, le portefeuille de l'intérieur était entre les mains d'un ministre à poigne, M. de Kœller. Il fit rendre une ordonnance de police, en date du 3 mars 1892, par laquelle la représentation était absolument interdite. On tourna la difficulté en jouant la pièce au Théâtre-Libre

(26 février 1893). Enfin, en 1894, la police consentit à atténuer ses rigueurs. On autorisa la représentation de la pièce à Berlin, mais non en province. Cette sorte de compromis qui semblait déclarer que la pièce, sans danger pour la capitale, ne devenait dangereuse qu'au dehors, provoqua à la Chambre des députés de Prusse une interpellation restée d'ailleurs sans résultat. Hauptmann de son côté, publia une déclaration dans laquelle il répudiait toute tendance socialiste, et affirmait qu'en écrivant son drame il n'avait obéi qu'à un sentiment de commisération pour les faibles et les opprimés. La défense ne fut d'ailleurs pas définitivement maintenue. Au prix de longues et épineuses négociations avec la police locale, on parvint à jouer la pièce sur mainte scène de province (1). A Berlin même le succès fut énorme : le drame eut plus de deux cents représentations en trois ans.

Les *Tisserands* se composent de cinq actes, qui constituent par le fait cinq tableaux absolument indépendants les uns des autres, et qui ne sont rattachés que par un lien extrêmement faible. Ceci est assurément un défaut grave dans une œuvre dramatique, mais il faut avouer que le décousu de l'action est presque nécessairement impliqué par la nature même du sujet. L'auteur a choisi comme héros, non pas un personnage individuel, mais la foule ; et, pour nous faire connaître la situation et l'état d'esprit de cette foule, il a pris le parti de faire passer sous nos yeux une série d'instantanés, dont le seul lien est l'unité d'impression. On peut discuter ce procédé, condamner ce point de vue au nom des principes de l'art dramatique. Ce qu'on ne saurait nier, en revanche, c'est la maîtrise de l'exécution et la puissance de l'effet produit par ce spectacle émouvant. L'auteur veut nous faire toucher du doigt la misère de ses tisserands et ne néglige aucun moyen d'exciter notre compassion. Il nous les montre en contact avec leurs exploiteurs, puis dans leur misérable intérieur, ensuite à l'auberge où les têtes s'échauffent et où des agitateurs sèment la révolte dans les cœurs aigris par de trop longues privations. Puis l'émeute éclate, bientôt réprimée d'ailleurs par la force publique.

Pour bien nous faire comprendre les griefs des ouvriers silésiens, Hauptmann nous donne, chemin faisant, les détails les plus circonstanciés sur l'organisation du travail en Silésie. On sent d'ailleurs que tout ce qu'il nous dit repose sur des informations précises, tant l'accent est sincère, convaincu et éloigné de toute déclamation. L'auteur laisse parler les faits, et certes ils parlent assez haut. Les ouvriers en Silésie ne sont pas, en général, réunis dans des ateliers ; ils ont leurs métiers chez eux ; le fabricant leur fournit une certaine quantité de filé, qu'ils doivent tisser moyennant un salaire déter-

(1) En France, les *Tisserands* ont été créés à Paris au Théâtre-Libre, le 1er juin 1893.

miné. A la fin de la semaine, ils viennent à la fabrique livrer leur travail. Les salaires sont d'ailleurs absolument dérisoires : on paie à ces malheureux ouvriers treize silbergros, soit environ 1 fr. 70 par pièce de futaine qu'ils ont tissée. Et encore on leur impose à chaque instant des amendes pour des malfaçons plus ou moins imaginaires. Dans les indications scéniques qui précèdent la pièce, l'auteur nous fait un tableau lamentable de la décrépitude et de l'abaissement que l'excès de la misère a produits chez ces malheureux. Le teint hâve et terreux, la maigreur, le dos voûté, les infirmités précoces de tous ces pauvres gens, les loques lamentables, les défroques parfois grotesques dont ils sont revêtus, l'humilité de toute leur attitude en disent long sur leur triste et misérable existence. Nous assistons à leur lugubre défilé. Tous, certes, sont malheureux, mais il est cependant des degrés dans leur détresse. Ceux qui sont jeunes et robustes, ceux qui n'ont pas de trop grandes charges de famille, arrivent encore à ne pas mourir de faim; mais les vieillards, les infirmes, ceux qui ont beaucoup de bouches à nourrir sont réduits aux aliments les plus répugnants. L'un d'eux, le vieux Baumert, a tué son chien afin de manger de nouveau une fois de la viande ; il y a deux ans que cela ne lui est pas arrivé, assure-t-il. Un autre raconte que, dans son voisinage, on a enfoui un cheval crevé. Aubaine inespérée, car il est allé déterrer la bête qui lui a fourni, à lui et à sa famille, la matière de plusieurs festins. Aussi les malheureux sollicitent constamment des avances de leur bailleur de fonds, ou bien ils supplient qu'on ne déduise pas les avances antérieures du misérable salaire auquel ils ont droit. Le pire, c'est que le commis préposé à la réception des marchandises trouve à chaque instant moyen de retrancher quelque chose du prix convenu, sous prétexte que le travail est défectueux. Les pauvres gens se désolent, mais n'osent pas réclamer trop haut, de peur, pour comble, de perdre leur misérable gagne-pain.

Le milieu dans lequel végètent ces malheureux n'est pas moins lamentable : ils sont logés dans de misérables huttes à moitié en ruines, qui n'offrent qu'une protection dérisoire en hiver contre le froid et contre la chaleur en été. Chez les Baumert, où il nous mène ensuite, l'auteur nous fait assister à un nouveau défilé de miséreux, qui étalent devant nous le spectacle de leur pressant besoin. Telle, par exemple, la mère Heinrich qui a neuf enfants, et dont le mari épileptique est incapable de travailler. Quand nous la voyons entrer en scène, il y a deux jours que chez elle personne n'a plus rien à se mettre sous la dent, et elle vient demander à ses voisins une cuillerée de farine afin d'en faire un peu de bouillie pour son dernier bébé. Mais les Baumert sont si pauvres eux-mêmes qu'il leur est impossible, avec la meilleure volonté du monde, de secourir leurs compagnons de misère. Au surplus, les exigences et la rapacité des patrons ne sont pas la seule cause de la détresse des ouvriers. Les

impôts sont excessifs. Tel de ces malheureux est obligé de laisser entre les mains du fisc près du tiers de son salaire. A ces impôts viennent encore s'ajouter des prestations en nature dues, non pas à l'Etat, mais aux seigneurs, dernier vestige de l'ancien vasselage, dont les bénéficiaires cherchent à aggraver la charge le plus possible, afin d'augmenter d'autant leurs revenus. Le clergé lui-même, loin de travailler au soulagement de la misère, contribue encore à l'augmenter, et trouve moyen de battre monnaie avec la mort en encourageant un déploiement insensé de luxe lors des enterrements. Ainsi tout est conjuré contre les pauvres, tout, jusqu'à la nature, qui trop souvent se montre marâtre. A chaque instant, des ouragans dévastent leurs petits champs (car chacun cultive son lopin de terre), lavent la terre arable que l'eau entraîne dans les fonds, et alors, hottée par hottée, les malheureux sont littéralement obligés de rapporter leurs champs sur leur dos.

L'indifférence du gouvernement en présence d'une pareille détresse est faite pour étonner. A vrai dire, on ordonne des enquêtes, mais elles aboutissent toujours à cette conclusion que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes. M. le commissaire-enquêteur, quelque conseiller de gouvernement infatué de lui-même, se laisse aisément circonvenir par les patrons et craindrait de se salir en pénétrant dans les taudis des miséreux. De la sorte, en haut lieu, on ignore absolument la situation réelle.

L'auteur s'attache d'ailleurs à nous montrer que ces pauvres gens ne sont ni des énergumènes ni des révoltés : si cruelle que soit leur destinée, ils y sont résignés ; les privations ont brisé en eux tout ressort et ils n'ont pas assez d'énergie pour faire valoir hautement des revendications qu'ils osent à peine formuler tout bas quand ils sont entre eux. Ils n'ont même pas, à en croire le dramaturge, la ressource de demander à l'alcool l'oubli de leurs misères. Ils sont trop pauvres pour cela, et il faut penser que les aubergistes silésiens ne donnent rien à crédit. Il y a bien au commencement du troisième acte une scène qui se passe à l'auberge de Peterswaldau, mais il est bien certain que les malheureux tisserands n'y sont venus qu'accidentellement, et que nul d'entre eux n'est un pilier de taverne. Hauptmann a perdu là une belle occasion de nous montrer le rapport entre la misère et l'alcoolisme. Evidemment il évite avec soin tout ce qui pourrait affaiblir notre sympathie pour ces pauvres gens.

Parmi tant de figures touchantes, la plus touchante peut-être est celle du vieux Hilse, chez qui l'auteur, sans crier gare, nous transporte au cinquième acte. D'ailleurs, malgré ce changement de lieu et de personnes, l'unité d'impression subsiste : chez les Hilse on est aussi misérable, le dénûment est aussi lamentable que chez les Baumert qui avaient joué le rôle principal dans les actes précédents. Hilse est le type de l'homme pieux et résigné. Il supporte sans maugréer les misères de son existence terrestre parce qu'il espère

être récompensé de sa patience dans l'éternité. Nous voyons le pauvre vieillard en train de célébrer avec sa famille le culte du matin : il remercie Dieu de ses bienfaits, lui, le malheureux qui a perdu un bras à la guerre, dont la femme est infirme, aveugle et à moitié sourde, et dont l'existence entière n'a été faite que de privations et de souffrances. Néanmoins il remercie Dieu. Il le fait en termes naïfs, enfantins, en phrases mal liées, mal coordonnées mais qui viennent du cœur. Et pourtant leur situation est assez lamentable ; tout vieux et infirme qu'il est, brisé par l'âge et la maladie, Hilse est obligé de travailler du matin jusqu'au soir pour gagner sa misérable pitance, sa femme, qui n'est plus qu'une loque humaine, travaille elle aussi. Comme elle n'y voit plus, elle ne peut plus faire autre chose que d'embobiner le fil. Mais c'est toujours autant de besogne faite.

Dans ce milieu patriarcal, où tout parle de résignation chrétienne et de foi dans les récompenses éternelles, une seule personne est révoltée ; c'est Louise, la belle-fille de Hilse ; elle se moque ouvertement des croyances religieuses de son beau-père et de sa foi inébranlable en une vie future ; elle a trop souffert pour croire encore en la justice de Dieu. Elle est, à sa façon, une émancipée. Si résignés que soient les ouvriers dans leur ensemble, Louise Hilse n'est pas seule à protester contre le sort qui leur est fait. Dès le premier acte, le défilé un peu monotone de victimes dociles et soumises auquel nous assistons est interrompu par un incident imprévu. Un tisserand nommé Bäcker jette à la tête du commis Pfeifer le salaire dérisoire qu'on lui offre ; il fait un tapage épouvantable en déclarant qu'il en a assez et qu'il faut que cela finisse. L'intervention du patron en personne, du majestueux et solennel Dreissiger, ne parvient pas à en imposer à cet énergumène qui devient ensuite, avec un autre nommé Jaeger, l'un des principaux fauteurs de la révolte. Ce Jaeger n'est pas un ouvrier, c'est un jeune soldat qui vient de finir son service. Son uniforme propre et neuf, sa bonne mine et son air de santé contrastent singulièrement, quand nous le voyons entrer chez les Baumert, avec les haillons sordides dont sont revêtus tous ceux qui l'entourent, avec leurs corps émaciés et couverts d'ulcères. Il a dix thalers dans sa poche, et il s'entend à les faire sonner. Il a le verbe haut, les manières délurées. Quoiqu'il sorte de la rude école de la discipline prussienne, et qu'au régiment il ait été un soldat exemplaire, Jaeger n'est pas, comme les autres, affaibli et mâté par les privations et la misère. Il tonne contre l'avidité des riches qui s'engraissent de la sueur des pauvres, et ses déclamations furibondes trouvent d'autant plus d'écho dans l'auditoire qu'il fait passer en même temps à la ronde une bouteille d'eau-de-vie. Il déclare à ceux qui l'entourent qu'ils n'ont qu'à s'en prendre à eux-mêmes de leur misère ; ils sont les plus nombreux, que ne profitent-ils de leur supériorité numérique pour faire rendre

gorge à leurs oppresseurs ? Et quand la révolte a éclaté et que le fabricant Dreissiger a fait arrêter par cinq de ses ouvriers les plus vigoureux, restés fidèles à leur patron, le braillard le plus déterminé qui n'est autre que Jaeger, celui-ci se montre d'une insolence achevée, affecte de ne pas se découvrir en présence du commissaire de police, et exige ironiquement qu'on le traite avec politesse ; puis, au lieu de répondre aux questions du commissaire, il interpelle une femme de chambre qui est entrée pour desservir et qu'il connaît, crache par terre, en un mot se conduit avec un sans-gêne parfait. Bref, on sent qu'il a subi l'influence de la ville.

A côté du prolétariat manuel, Hauptmann n'a pas oublié le prolétariat intellectuel représenté par Weinhold, candidat en théologie et précepteur dans la maison du fabricant Dreissiger, selon la mode allemande qui veut que les futurs pasteurs, jeunes gens dénués le plus souvent de ressources, passent par l'épreuve, mainte fois pénible, du préceptorat en attendant qu'une cure devienne vacante. Weinhold est plein de commisération pour les ouvriers, en qui il reconnaît des frères et des compagnons de misère. C'est une sorte de précurseur du socialisme chrétien. Il voudrait qu'au lieu de faire appel à la force pour réprimer les excès auxquels commencent à se livrer les tisserands exaspérés par la misère, on eût recours à la persuasion, qu'on écoutât leurs doléances, en s'efforçant de donner satisfaction à ce qu'il y a de juste dans leurs revendications.

A ce type du socialiste chrétien s'oppose celui du pasteur orthodoxe et traditionnel, qui refuse de se mêler au mouvement social, de peur d'y compromettre son repos et sa dignité. Kittelhaus, est du côté des patrons ; il fréquente assidûment le salon du fabricant Dreissiger et symbolise l'alliance de l'autorité religieuse et du capitalisme coalisés pour maintenir le prolétariat dans la servitude et dans la misère. C'est un satisfait, ami de la tranquillité et qui demande avant tout à n'être pas dérangé. Il monte régulièrement en chaire tous les dimanches, prononce des sermons pleins d'onction pour exhorter ses auditeurs à la patience, à l'oubli des injures et à toutes les vertus chrétiennes ; mais qu'on n'exige pas de lui que, comme tel ou tel de ses collègues, il prenne part à la lutte des classes, qu'il s'efforce de résoudre la question sociale en fondant des associations de tempérance ou en lançant des proclamations inspirées par des tendances plus ou moins nettement socialistes. Pareille initiative ne convient ni à son caractère ni à son âge. Son métier est de prêcher la parole de Dieu, il la prêche consciencieusement, avec conviction et même, qui sait, avec éloquence. Qu'on ne lui en demande pas davantage. Cependant Hauptmann s'est gardé de faire de ce pasteur si confortable une véritable caricature. Kittelhaus n'est pas un méchant homme ; il a même du cœur à l'occasion : ainsi un peu plus tard, on le voit, au péril de sa vie, descendre dans la rue pour essayer d'apaiser les émeutiers.

Tout autre est le caractère de Dreissiger, le principal représentant du parti patronal. Il est infatué de lui-même, entier dans ses idées et n'admet pas qu'on discute son autorité et ses opinions. Il écoute avec des signes visibles d'impatience les observations, pourtant bien modérées, faites par Weinhold pour excuser l'explosion violente de la haine des ouvriers contre les patrons. Il impose brutalement silence au jeune homme, en lui signifiant qu'il a pris un précepteur pour instruire ses enfants et non pour lui donner des leçons d'économie sociale ; puis il le met pour ainsi dire à la porte. Weinhold ne se le fait pas dire deux fois, et s'en va. C'est que Dreissiger est, ou du moins se donne l'air, d'être convaincu qu'il est le bienfaiteur de ses ouvriers. Au premier acte nous l'entendons, après l'expulsion de Bäcker, adresser aux tisserands, rassemblés autour de lui, une sorte d'homélie où il se plaint de voir ses bonnes intentions méconnues. A l'en croire, ce serait par philanthropie pure qu'il ferait travailler ses ouvriers, au risque de subir de grosses pertes : le commerce et l'industrie — ajoute-t-il d'un ton attendri — marchent si mal, et la concurrence devient de plus en plus terrible, sans parler des douanes qui empêchent le marché de s'étendre à l'extérieur. Cependant il sait que le travail manque, et avec la générosité qui le caractérise, il a résolu de porter remède, dans la mesure de ses forces, à cette triste situation. Il embauchera deux cents nouveaux ouvriers, mais comme il faut que tout le monde vive, il réduira à dix silbergros le prix de la façon d'une pièce de futaine. Ainsi le misérable profite de l'occasion pour gruger encore davantage ses malheureux ouvriers. Leur misère même sert de prétexte à un abaissement de salaire qui augmente d'autant leur détresse.

Les autres représentants du parti patronal ne sont pas représentés sous des couleurs plus favorables. Voici d'abord l'impitoyable Pfeifer, commis chargé de la réception des marchandises, qui semble prendre plaisir à retrancher le plus qu'il peut sur le maigre salaire des tisserands. Ensuite le gendarme Kutsche, dont Hauptmann a fait un vrai type de pleutre : dans la scène de l'auberge, le vieux forgeron Wittig l'accable de ses quolibets et le force à battre prudemment en retraite en dépit de ses airs de matamore. Puis le commissaire de police, qui fait tant de courbettes à Dreissiger, qui loue avec emphase toutes les mesures prises par le patron et symbolise le pouvoir civil tout à la dévotion du capitalisme. Mme Dreissiger, de son côté, n'est pas plus sympathique que son mari. Tandis que les femmes ont en général le cœur plus accessible à la pitié que les hommes, et sont expertes en l'art délicat de panser les plaies sociales par la bonté et la charité, Mme Dreissiger, esprit étroit et cœur sec, en apprenant que les ouvriers se révoltent, ne songe qu'au dérangement que va lui causer cette émeute. Elle vient d'offrir un bon dîner à M. et Mme Kittelhaus et ne comprend pas qu'il y ait des gens qui se permettent d'avoir faim quand elle-même a bien mangé, et

qui aient l'audace de troubler sa digestion et de déranger sa petite réunion. Mais bientôt elle comprend que la chose est plus sérieuse qu'elle ne pensait. Le commis Pfeifer, jadis l'exécuteur des basses œuvres de Dreissiger et l'objet particulier de la haine des ouvriers, entre tout pâle et défait, en annonçant que les émeutiers ont roué de coups le commissaire et le gendarme et ont délivré Jaeger. Le pasteur, qui descend pour tâcher d'user de son autorité sur les révoltés, est aussi victime de leurs mauvais traitements. Et alors, en présence de l'émeute menaçante et grandissante, tout le monde perd la tête. Mme Dreissiger, oubliant sa dignité de patronne, saute au cou de son cocher Jean, qu'elle remercie comme son sauveur, parce qu'il a eu la précaution d'atteler l'équipage qui pourra emmener toute la famille par une porte de derrière. Mais rien n'égale la lâcheté de Pfeifer, qui embrasse les genoux de son patron, en le suppliant de le sauver, car il sait qu'on ne lui fera pas quartier. Par le fait, la porte d'entrée cède sous les coups redoublés des émeutiers ; mais Dreissiger et ses gens ont encore le temps de s'esquiver par une porte dérobée avant que les ouvriers ne pénètrent dans le salon. Ceux-ci, d'abord étonnés de ne trouver personne, commencent par admirer curieusement toutes ces richesses auxquelles ils ne sont pas habitués. C'est à peine s'ils osent toucher du bout des doigts tous ces bibelots, essayer timidement ces fauteuils rembourrés, poser leurs gros sabots sur ces tapis moelleux. Petit à petit, ils s'enhardissent. Les plus exaltés commencent à grimper sur les chaises et à décrocher les tableaux, ce qui donne le signal d'une destruction générale. Dans leur rage aveugle, les émeutiers saccagent tout.

Nous avons déjà dit plus haut ce que nous pensons du manque complet d'unité de la pièce. Encore, dans les quatre premiers actes, en dépit de mainte scène et de maint personnage épisodiques, l'unité était maintenue vaille que vaille, parce que ces quatre actes avaient un bon nombre de personnages communs. Mais le cinquième acte vient vraiment donner le coup de grâce à l'unité de la pièce. Le milieu ouvrier est assurément aussi misérable à Langenbielau qu'à Peterswaldau, mais après tout, ni le lieu de la scène ni les personnages ne sont les mêmes que dans les tableaux précédents. Nous voyons l'émeute se propager successivement dans les divers centres industriels de la Silésie. Dans leur fureur de destruction, les ouvriers ont déjà dévasté plusieurs fabriques ainsi que les maisons particulières des fabricants. Ils en veulent surtout aux métiers mécaniques qu'ils accusent d'achever leur ruine en contribuant à abaisser encore le taux des salaires. Le vieux Hilse, à qui le chiffonnier Hornig vient faire le récit de ces ravages n'en peut croire ses oreilles. Où des gens paisibles et résignés, bien malheureux, il est vrai, mais chez qui la souffrance était devenue pour ainsi dire une habitude, auraient-ils puisé l'énergie et la résolution de se révolter ? Mais Hilse ne tarde pas à être convaincu de l'exactitude des renseignements de

Hornig. Voici d'abord la petite Miele, sa propre petite-fille, une charmante gamine de sept ans, qui lui apporte une cuiller en argent qu'elle a ramassée devant la maison de Dreissiger. Cette cuiller vaut bien trois thalers, comme le fait observer Hornig, somme énorme pour de pauvre gens comme les Hilse, car elle représente pour eux près de trois mois de travail. Mais Hilse ne veut pas entendre parler de garder ce bien mal acquis. Il a été honnête jusqu'ici et il entend rester honnête jusqu'au bout. Il renvoie la petite avec sa cuiller, non sans lui avoir fait une verte semonce.

Sur ces entrefaites, la bande des émeutiers se rapproche, ils envahissent le village, cherchant à débaucher les tisserands qui travaillent encore. Ainsi ils pénètrent dans la maison de Hilse, et avec des menaces, ils veulent l'arracher à son métier. Mais Hilse refuse de les suivre. Ni les railleries ni les injures ne peuvent rien contre sa patience angélique. Sa belle-fille, Louise, au contraire, sorte de virago poussée à bout par les privations et le malheur se joint aux émeutiers. Là-dessus la troupe survient, et comme les ouvriers refusent d'obéir aux sommations, les soldats font feu sur eux. Le bruit d'une première décharge attire le vieux Hilse à sa fenêtre. A la seconde décharge, une balle le frappe et l'étend raide mort. Ainsi celui-là même qui donnait à tous l'exemple de la patience et de la résignation est la victime d'une répression aveugle et brutale. On avouera que le hasard ne pouvait mieux servir les desseins de l'auteur. Il n'est pas utile d'insister sur le pessimisme noir d'un pareil dénoûment. Quoiqu'aient pu dire les admirateurs à outrance et les panégyristes de parti pris, l'impression que laisse ce drame est un découragement profond, une lamentable désespérance.

Hauptmann n'a d'ailleurs pas inventé la matière de son drame : son œuvre est entièrement et absolument historique, car l'auteur s'est contenté de mettre sous forme dramatique un chapitre d'une enquête d'un caractère tout à fait scientifique publié par un économiste nommé Alf. Zimmermann sur la situation de l'industrie de la filature et du tissage en Silésie. Ce chapitre de l'ouvrage de Zimmermann repose lui-même sur les constatations d'un témoin occulaire, qui assista de près aux événements de 1844. Il est bon de noter ce point, afin de bien se mettre dans l'esprit que notre auteur n'a rien inventé ni rien exagéré, et que les moindres détails de son sombre tableau sont rigoureusement exacts. Pour rehausser la saveur des renseignements que lui fournit Zimmermann, notre dramaturge ne s'est sans doute pas fait faute de puiser dans les traditions de sa propre famille : ses grands-parents avaient été tisserands et le souvenir de leurs souffrances avait dû parvenir jusqu'aux oreilles de leur petit-fils. A vrai dire cette exactitude scrupuleuse du tableau ne constitue qu'un mérite littéraire assez mince. Ce qui vaut mieux, au point de vue dramatique, c'est que l'auteur a bien su nous donner l'impression de la multitude, qu'il s'entend évidemment à manier

les masses et que, somme toute, il a judicieusement gradué ses effets. Les *Tisserands* sont une pièce beaucoup moins bien construite que *Ames solitaires*, mais l'action sur le grand public en est certainement plus considérable, l'impression physique en est si accablante que les nerfs les moins délicats crient grâce. Ce drame est loin d'être un chef-d'œuvre, mais c'est incontestablement une œuvre intéressante et puissante.

P. Besson,
Professeur à l'Université de Grenoble.

(A suivre.)

Legouis Emile Hyacinthe

Quel fut le premier composé par Chaucer des deux Prologues de la LÉGENDE DES FEMMES EXEMPLAIRES ?

C'est un tout petit point de menue érudition. Il a déjà fait noircir plus d'un feuillet et l'on pourrait avoir scrupule d'ajouter au nombre, tant la question est mince et paraît inféconde, si la recherche de la plus humble vérité avait besoin d'excuse et si l'occasion n'était pas belle de mettre en garde contre les dangers de certaine critique.

On possède deux rédactions sensiblement différentes du Prologue de *La Légende des Femmes exemplaires*. L'une de ces rédactions ne se trouve que dans un seul manuscrit ; elle avait jusqu'à ces dernières années été unanimement considérée comme la première ébauche ; elle porte dans les éditions de Chaucer publiées par M. Skeat le nom de texte A, que je lui conserverai ici. L'autre texte (ou texte B), celui que donnent tous les manuscrits sauf un, était tenu pour le texte révisé et définitif. C'est l'opinion qui avait été émise sans commentaire par M. Furnivall (*Trial Forewords to Chaucer's Minor Poems*) et appuyée de plusieurs arguments solides par M. Skeat (*Chaucer's Legend of Good Women*. Clar. Press, 1889) (1).

Ten Brink, le premier, soupçonna d'erreur l'opinion reçue et la battit en brèche en 1892 dans un article écrit le mois même où il mourut. (*Englische Studien*, vol. 17, p. 13 à 23). Il s'efforça de démontrer que le texte appelé B était en réalité l'ébauche d'où A était sorti. Il crut même pouvoir établir qu'un long laps de temps s'était écoulé entre les deux rédactions, B datant selon lui de 1385 et A de 1393. Telle est la légitime autorité dont jouit l'historien de la vieille littérature anglaise, tel est le prestige de sa science et la subtilité de sa dialectique qu'il a converti sur le champ quelques-uns des meilleurs juges. M. Köppel (*Englische Studien*, XVII, p. 198) et M. Max Kaluza (*ibid.*, XXII, p. 281) lui ont donné raison. Bien que la thèse de Ten Brink n'ait pas triomphé sans conteste et que

(1) On retrouvera dans les pages suivantes, mêlés à d'autres, quelques uns des arguments de M. Skeat. Mon étude n'est en somme que le développement du principe posé par lui : « Si l'on suppose que le texte A précéda le texte B, les changements paraissent naturels. Avec la supposition inverse, ils sont inexplicables et inintelligibles. »

M. John Koch se soit inscrit contre elle (*The Chronology of Chaucer's Writings. Chaucer Society*, Second Series, n° 27, 1890.) elle semble aujourd'hui admise en Allemagne et n'a pas été définitivement réfutée(1).

Or, malgré la valeur de ses partisans, elle me paraît inadmissible, et les arguments sur lesquels elle repose me semblent, sous leur apparence érudite, spécieux et même frivoles. Je voudrais montrer : 1° que l'étude du plan général des deux Prologues désigne nettement le texte B comme le dernier et le définitif ; 2° que la comparaison des divergences de détail confirme cette conjecture de façon péremptoire. Mais auparavant, il convient de dire quelle idée servira de fil conducteur dans cet examen. En l'absence de témoignage direct qui tranche la question de priorité, le bon sens dicte la règle suivante : si Chaucer a pris la peine de remanier son Prologue, c'est afin de le rendre plus parfait. N'entendons pas par là qu'il se soit préoccupé de fournir à ses futurs biographes un plus grand nombre de renseignements sur sa vie et ses œuvres, mais qu'il a, en vrai poète, retouché le plan pour lui donner le plus de cohésion et d'harmonie possible ; que, s'il a modifié des vers particuliers, c'est afin de les rendre plus clairs, plus expressifs et plus beaux. Il ne saurait être fait d'objection à ce principe que s'il s'agissait d'un poète chez lequel le sens du beau fût allé en s'affaiblissant, comme Wordsworth, par exemple, dont les dernières retouches trahissent parfois la caducité ; mais il s'agit ici de Chaucer qui allait justement abandonner sa *Légende des Femmes exemplaires* pour commencer son incontestable chef-d'œuvre, *Les Contes de Canterbury* ; de Chaucer dont le génie poétique suivit un progrès constant jusqu'au jour où la plume lui tomba des mains. L'objection, qui serait dans tous les cas tenue à une extrême réserve, est donc ici sans raison d'être.

Plan du Prologue A.

Si nous prenons pour point de départ le plan du Prologue A, nous constaterons que les changements offerts par B étaient tous ou nécessaires ou au moins avantageux. Voici les lignes de ce plan :

Le poète, non sans une fine ironie, réclame créance pour les histoires d'autrefois consignées dans les livres ; il dit d'un accent emu son amour de la lecture. Ainsi nous prépare-t-il à écouter les légendes des femmes vertueuses de jadis, telles qu'il les a lues chez les vieux auteurs. Reste à nous faire savoir par un rêve allégorique dans quelles circonstances lui vint l'idée d'écrire ces histoires. Après avoir confessé son culte pour la marguerite qu'il ne peut se retenir d'aller admirer au renouveau, il nous apprend qu'à la fin de mai, étant resté tout un jour à la contempler, il est rentré chez lui, s'est couché dans son petit jardin et a fait un rêve. Ce rêve s'ouvre par une description des charmes réels du printemps : la prairie émaillée de fleurs, les chants et les jeux des oiseaux. Soudain une alouette lui annonce par sa chanson l'approche du dieu d'amour. Le dieu a près de lui la reine Alceste ; la robe verte de la reine, le filet d'or qui retient ses cheveux, la blanche couronne posée autour de ce filet la

(1) A mon grand regret, le travail de M. Koch m'est parvenu trop tard pour que je pusse l'utiliser en rédigeant cet article. Sa réfutation est brève et forte ; toutefois comme elle n'a pas été jugée convaincante par M. Kaluza (*op. cit.*), elle ne rend pas inutile celle que je tente ici et qui d'ailleurs repose sur un principe différent.

140570

font toute pareille à une marguerite, et en effet elle est ensemble femme et fleur. Derrière Amour et Alceste viennent dix-neuf dames « en habit royal » et derrière celles-ci une foule innombrable de femmes. En apercevant la fleur du pré, la marguerite à qui le poète est venu rendre hommage, toutes s'agenouillent, puis dansent alentour en chantant une ballade où les héroïnes illustres de l'amour sont sommées de céder le pas à l'incomparable Alceste. Elles s'asseoient ensuite silencieusement derrière le dieu. C'est alors que celui-ci aperçoit le poète émerveillé du spectacle et d'un ton courroucé lui demande comment il ose, lui son mortel ennemi, comparaître en sa présence. Il lui jette à la face ses œuvres hérétiques, sa traduction du Roman de la Rose où l'amour est raillé, son poème de Troïle et Cressida où la femme est peinte infidèle. Il le traite de vieux morose qui critique les sentiments qu'il ne connait plus. Il lui demande pourquoi il ne s'est pas plutôt inspiré des « soixante livres vieux et nouveaux » de sa bibliothèque où sont célébrées les femmes vertueuses. Il rappelle au poète que mainte femme souffrit jusqu'à la mort pour son amour et sa vertu. Il termine en le menaçant des pires châtiments.

Alceste s'interpose. Elle plaide les circonstances atténuantes : peut-être le dieu a-t-il été abusé par les envieux du poète. D'ailleurs celui-ci est si simple qu'il a pu traduire de mauvais livres sans y entendre malice. Traduire est moins criminel qu'inventer. Un grand roi doit se dire ces choses avant de céder à la colère ; il ne doit pas entrer soudain en fureur comme un tyran de Lombardie. Il lui faut être doux et bienveillant pour ses sujets grands et petits. Le poète fût-il sans excuse, il y aurait encore place pour la miséricorde. Mais n'a-t-il pas qui plaident pour lui ses nombreux ouvrages où il parle bien de la femme et de l'amour et qu'il écrivit avant d'être renégat ? Alceste se porte garante que le coupable s'amendera et chantera désormais les femmes vertueuses.

Le dieu exauce la requête de la reine et la laisse libre de prononcer elle-même la sentence. Le poète fait un petit discours de remercîments, demande à connaître le nom de sa bienfaitrice pour le bénir et commence à s'excuser sur ses bonnes intentions. Alceste interrompt cet impertinent plaidoyer et lui accorde sa grâce, à condition qu'il écrira la légende des femmes exemplaires. Le dieu demande alors au poète s'il ne reconnaît pas la dame qui l'a sauvé. Le poète avouant que non, le dieu lui déclare que c'est l'excellente reine Alceste, qui voulut mourir pour son époux et fut changée en marguerite. Cette fois le poète se souvient d'avoir lu son histoire ; sa dévotion pour la fleur en sera doublée. Amour lui reproche de n'avoir jamais encore célébré ce modèle de vertu ; il lui enjoint de donner à Alceste la place d'honneur dans ses légendes qui (c'est la volonté du dieu) devront commencer par Cléopâtre. Ici le poète se réveille et se met à écrire.

Modifications apportées à ce plan.

1. — Dans le charmant Prologue A il y avait une faute, une gaucherie singulière que la plus bienveillante analyse ne peut entièrement dissimuler. Cette même reine, dont le poète déclarait à la fin ignorer le nom, y était nommée dès son apparition (v. 179) et son nom y était répété aux vers 317 et 422. Simple convention, direz-vous, le conteur désignant d'avance au lecteur celle que lui-même ne connaîtra que plus tard. La

même justification ne saurait, dans aucun cas, s'appliquer à la ballade où le nom d'Alceste est chanté trois fois par ses compagnes, en présence du poète qui entend tout. Il en résulte que dans A il n'y a aucune surprise pour le lecteur quand le dieu décline le nom de la reine. Qui plus est, il est de tout point invraisemblable que le poète avoue encore ne le connaître point.

Cette gaucherie disparaît dans B. Le nom d'Alceste y reste ignoré jusqu'à la fin. De visibles précautions sont prises pour tenir la curiosité en éveil au sujet de la belle reine inconnue. Le poète a dû pour cela modifier la ballade. Ce ne sont plus les compagnes de la reine qui la chantent. C'est lui-même qui l'entonne en son honneur quand il l'aperçoit si belle, si pure, si pareille à la fleur qu'il préfère. Dans le refrain, le nom d'Alceste est remplacé par « ma dame ». Il y a suspension plus dramatique dans tout le Prologue B, surprise véritable à la fin, et (addition heureuse) le dieu d'amour peut reprocher au poète d'avoir omis le nom de l'incomparable Alceste dans la ballade même où il a chanté les femmes illustres. Le poète tire parti de la suppression que lui-même a imaginée pour se la faire reprocher par le dieu.

J'ai tort cependant de dire que le nom d'Alceste a été omis dans B jusqu'à la révélation finale. On le trouve au vers 432, mais ceci est si manifestement contraire à la marche du nouveau prologue que, pour le lecteur attentif, cette mention ne peut être qu'un oubli accidentel du poète. Celui-ci en corrigeant le texte A, alors qu'il a supprimé le nom d'Alceste partout ailleurs, n'a pas pensé à le supprimer ici. Certes le nom ne se rencontrerait pas au vers 432 de B si ce vers n'était une simple transcription du vers 422 de A. Il survit comme un témoin du remaniement. Nulle autre explication ne me paraît plausible.

Il ne semblerait pas qu'il pût y avoir deux sentiments sur la valeur relative des deux plans. Toutefois Ten Brink ayant trouvé l'une de ses plus spécieuses raisons en faveur de A dans le fait même qui nous conduit à la conclusion opposée, je suis dans la nécessité de relever son argumentation. Pour lui, le reproche qu'Amour fait au poète (texte B) de n'avoir pas chanté Alceste dans sa ballade, n'a de sens que si Amour sait que « ma dame » du refrain ne désignait point Alceste à l'origine. Si en effet c'est elle-même que chante le poète sans prononcer son nom, il ne mérite pas le reproche qui lui est adressé. La critique tombe si l'on réfléchit que le poète a simplement chanté la très belle dame qu'il a vue venir avec le dieu, sans savoir que ce fût Alceste. Or, ce que le dieu lui reproche, c'est de n'avoir pas songé (indépendamment de la rencontre qu'il a faite) à placer Alceste, la plus vertueuse des femmes, connue du poète par son histoire bien qu'inconnue personnellement, dans une ballade où il exalte les femmes vertueuses. Il ne lui reproche pas de ne point l'avoir mise au refrain, mais de ne l'avoir pas même nommée parmi tant d'héroïnes.

L'autre critique de Ten Brink est à la fois bien subtile et bien prosaïque et montre un singulier oubli des droits de la fiction. Le poète, dit Ten Brink, se chantant la ballade à lui-même dans B, Amour, qui n'est pas censé l'avoir entendue, ne peut donc reprocher au poète cette ballade que comme une composition antérieure, indépendante du prologue, et le fait qu'il y regrette l'absence du nom d'Alceste prouve que le premier texte de la ballade dut être celui où ce nom ne figure pas (texte B); le

dernier texte serait alors celui où Alceste est nommée et où ce nom aurait été justement introduit pour adapter la ballade au prologue. A ces subtilités il suffit de répondre qu'Amour est un dieu et qu'il n'a pas besoin d'être à portée de la voix pour entendre. Dirons-nous que Chaucer a prévu Ten Brink et qu'il a introduit dans un autre passage de B un vers nouveau qui répond net à l'objection ? Alceste dit au dieu :

And if ye nere a god, that knowen al. (B. 348).

Quant à la question de savoir si la ballade existait antérieurement au prologue et quel texte précis elle avait alors, elle n'a ici aucune importance. Il est très probable, en effet, que Chaucer a introduit dans son prologue une ballade déjà composée par lui, ou plutôt adaptée du français (Ms. du Roi à Paris, fond de St-Victor, n° 275, fol. 45, recto. col. 2, citée en partie par M. Skeat). Il résulterait même de la comparaison avec le refrain de la ballade française « Con est ma tres doulce dame d'onnour » que la première version de Chaucer a dû contenir « ma dame » et non « Alceste ». Mais de tout l'obscur petit labeur de retouche auquel le poète s'est livré (changeant « ma dame » en « Alceste » et, selon moi, revenant définitivement à « ma dame »), il est inadmissible que Chaucer suppose le dieu averti, car c'est là un travail d'atelier dont il n'a rien à savoir, pas plus que des vers polis et remaniés. Antérieure ou non en fait au prologue, la ballade est supposée improvisée au cours du prologue, et (sous peine de rompre la fiction) doit être tenue pour telle par le dieu et par nous. Dire avec Ten Brink que Chaucer s'est inquiété aux vers 538-540 de B, de nous relater véridiquement les origines du texte de sa ballade, c'est juger les vers d'un poète comme on apprécierait la note d'un commentateur. Il n'est pas besoin d'insister.

2. — Il n'y avait pas d'autre changement indispensable à opérer dans le texte de A que celui que nous venons de dire. Mais le poète a trouvé bon d'en opérer quelques autres, qui sont tous de manifestes perfectionnements.

Le premier qui s'offre concerne la description du printemps. Chaucer avait d'abord fait entrer cette description dans son rêve. Elle n'y était pas à sa place, car c'était (à un détail près) le tableau poétique mais vrai d'une journée printanière réelle. Dans B il retire ce tableau du songe pour le rendre à la réalité. Il s'est vraiment promené dans le pré fleuri, a vraiment joui de voir s'ébattre les oiseaux, d'entendre leur ramage. C'est une journée délicieuse de plein air d'où il rapporte une impression si vive qu'il en rêve quand il est rentré chez lui et s'est couché dans son jardin. Le rêve sort *naturellement* de la promenade : il est préparé, vraisemblable. On entre sans effort dans la fiction. Une partie de l'artificiel des soi-disant *rêves* d'alors s'efface. Le progrès est incontestable et le poète n'a eu à sacrifier qu'un joli détail : celui de l'alouette signalant par sa chanson l'approche du dieu d'amour (A. 141-3). Est-il possible maintenant d'admettre le remaniement inverse et de croire que le poète aurait à dessein supprimé l'*explication* de son rêve après l'avoir imaginée ?

3. — Les autres changements importants se rencontrent dans la seconde partie du prologue, au cours du procès fait au poète, et sont tous dictés par son sens esthétique ou dramatique. La première apostrophe du dieu au poète dans A ne contenait pas moins de 70 vers (A 246-316). Elle a été réduite dans B à 20 vers. Ici M. Skeat est d'accord avec le critique allemand pour regretter le manque dans B des tirades où l'Amour nous

donne indirectement des renseignements sur l'âge de Chaucer, sur ses lectures, sur sa bibliothèque. Il est si difficile au commentateur de ne pas préférer de tels passages, et, parce qu'ils lui sont utiles ou délectables, de ne pas les trouver beaux, voire supérieurs ! Si toutefois on accorde à Chaucer le droit d'être avant tout un artiste, comment ne pas lui savoir gré d'avoir allégé un discours où le petit dieu qu'il venait de dépeindre si brillant et si noble, se transformait soudain en un sermonneur verbeux et pédantesque, avec des mouvements d'humeur qui le faisaient presque trivial ? Il y perdait sa légèreté d'Amour et sa dignité royale. Il traitait le poète de vieux fou. Il le renvoyait aux bons auteurs, ceux de l'antiquité et ceux du christianisme, « Saint Jérôme contre Jovinien »(1) et le « Speculum historiale » de Vincent de Beauvais. Quelque comique naissait sans doute de la discordance qu'il y avait entre sa jolie figure et son lourd étalage d'érudition. Mais c'était au détriment, voire même à la ruine d'un Prologue qui était jusqu'ici toute grâce et tout charme poétique. D'autre part, en ne lui mettant plus à la bouche que la brève apostrophe d'un dieu courroucé, le poète a encore produit dans B un heureux effet suspensif. Ce n'est plus Amour qui songe à lui signaler les bons livres et les vertus héroïques des femmes. C'est à Alceste qu'il est réservé de suggérer au poète une imitation possible de modèles plus purs, et par conséquent d'une expiation très douce. Dans A elle ne faisait guère que reprendre l'idée du dieu.

Tel est pourtant le passage où Ten Brink a cru découvrir la plus forte de ses preuves. Parmi les vers de A omis dans B, ne s'en trouve-t-il point où le dieu reproche au poète sa vieillesse ? Le texte où Chaucer est représenté comme vieux est donc, conclut Ten Brink, postérieur à celui où il ne dit rien de son âge. Toutefois, comme il serait peu naturel de supposer que le sentiment de son âge lui fût venu en quelques mois, ce qui serait le cas si les deux prologues avaient été écrits consécutivement, Ten Brink est conduit à conjecturer que le Prologue A fut rédigé environ huit ans après B, ce qui place cette seconde rédaction du prologue d'une légende inachevée, en pleine période de composition du chef-d'œuvre de Chaucer, des *Contes de Canterbury*.

Il nous est demandé d'admettre qu'en 1393, au moment même où il écrivait cette œuvre maîtresse, si sympathique à son génie et si vaste qu'il ne put la terminer, il serait revenu sur ses pas pour reprendre un sujet dont la monotonie l'avait naguère écœuré..... un de ses soucis principaux étant, d'ailleurs, de signaler son âge dans ce remaniement. La conjecture est si invraisemblable et si outrée qu'elle a été repoussée par M. Kœppel lui-même, qui accepte bien la priorité de B mais qui estime que A dut être composé très tôt après B, avant que fussent commencés les *Contes Canterbury* (2). Mais alors, si les deux textes sont de la même date approximative, la mention de l'âge ne permet guère de trancher la question de priorité. Il faut donc chercher ailleurs pour sortir de ces conjec-

---

(1) Il était au moins singulier, comme le fait remarquer M. Skeat et M. Koch, qu'Amour invoquât ce traité de saint Jérôme, qui est dirigé contre l'amour et le mariage.

(2) Exactement avant l'histoire de Constance, qui est regardée comme une des premières écrites dans la série des *Contes*, si même elle n'est pas antérieure à la conception de la série.

tures. Je crois avoir montré dans l'étude esthétique et dramatique du prologue la solution du problème. La mention de l'âge a été supprimée dans B, parce qu'elle faisait partie d'un discours où le dieu d'amour compromettait sa noblesse en des injures trop personnelles et presque vulgaires. Il suffit pour que cette raison paraisse péremptoire qu'on constate que le personnage d'Amour gagne à l'omission en consistance, et le prologue entier en poésie (1).

4. — En revanche, le discours final du dieu au poète a vingt-cinq vers de plus dans B que dans A. Pour être sûr qu'ici A s'est allongé en B et non B réduit en A, il suffirait à la rigueur d'examiner le vers 541 de A ou (c'est le même) le vers 551 de B. Dans A, le dieu concluait en disant :

And fare now wel, I charge thee no more.

Et, en effet, il n'ajoutait plus que deux vers, puis disparaissait brusquement. Dans B, ce vers a été conservé, mais la tirade ajoutée fait qu'au moment où il dit avoir fini, Amour commence en réalité et trace au poète le programme précis de ses Légendes. On saisit là, au passage, une preuve matérielle de la priorité de A (2).

En soi, la tirade ajoutée est d'ailleurs excellente. L'esprit le plus fin s'y joue (v. 558-561), mais sans que le dieu y compromette le moins du monde sa dignité souveraine. C'est d'ailleurs une adresse du poète de se faire imposer par l'Amour le plan, la forme et le vers même de son œuvre. Ceci semble encore témoigner d'un état plus avancé de la composition, où le poète se rend mieux compte de sa tâche et même où il médite déjà d'escamoter en partie une besogne peu sympathique ou trop lourde : « Sey shortly » (B. v. 577).

5. — Il est d'autres indices dans B de cette approche vers une plus grande harmonie de l'ensemble que dans A.

D'un bout à l'autre de B, l'effet suspensif est mieux observé. Dans A, le poète annonçait dès le vers 85, avant son rêve, le projet d'écrire *La Légende des Femmes vertueuses*. Dans B il a modifié ce passage, se refusant à démasquer son dessein si tôt et voulant tenir la curiosité en haleine.

Dans A (v. 234-247), le poète au moment où le dieu l'aperçoit, est appuyé contre un tertre. Il n'est pas question de la marguerite. Amour lui reproche d'oser paraître en sa présence. B est plus pittoresque et plus précis. Le poète est agenouillé devant la fleur. C'est de cela que le dieu se fâche. Il le tient pour indigne de s'en approcher car elle est « la relique délectable »

---

(1) Cette suppression de l'allusion à l'âge du poète dans le discours du dieu explique suffisamment la suppression simultanée de l'allusion qu'y faisait à son tour Alceste au vers 400 de A. On notera, d'ailleurs, dans la plaidoirie d'Alceste un allègement moindre, mais significatif encore et analogue à celui du discours d'Amour. Cette plaidoierie avait cent treize vers dans A. Elle n'en a plus que quatre-vingt-dix-neuf dans B. Ici encore, la condensation est un progrès.

(2) Une preuve matérielle analogue de la priorité de A se trouve au vers 346 de A et 366 de B. Le mot *tweye* s'explique à merveille dans A ; il désigne deux poèmes, *Le Roman de la Rose* et *Cressida* qui viennent d'être nommés de nouveau. Dans B, le poète a supprimé la seconde mention de ces deux ouvrages ; il faut remonter trente-quatre vers plus haut pour trouver ce à quoi *tweye* se rapporte. Certes, le texte où *tweye* est tout près de son antécédent fut écrit le premier et la coupure fut faite ensuite sans que le poète s'aperçut de l'obscurité légère qui en résulterait pour le mot *tweye*.

d'Amour (B. 308-321). L'incident est mieux lié à l'ensemble et se fond mieux dans l'allégorie.

Dans A (v. 413-415), parmi les œuvres de Chaucer qu'Alceste énumère pour le défendre, figurait une traduction du *De miseria Conditionis humanæ* du pape Innocent III. Ces vers sont omis dans B. Ten Brink, toujours enclin à croire que Chaucer a pour principal objet de renseigner les biographes futurs, en conclut que cette traduction fut écrite entre les prologues, et que par conséquent A est postérieur à B. Nous en conclurons le contraire : cet ouvrage qui est une lugubre énumération des maux humains n'avait rien à faire parmi ceux qui devaient protéger Chaucer contre la colère d'Amour. Le poète a été bien avisé en supprimant cette mention inopportune, d'autant plus qu'il a dû même coup gagné d'omettre deux méchants vers (1). Il aurait dû faire de même pour sa traduction de Boëce (B. v. 424) et nul doute qu'il ne l'eût fait si *Boëce* n'eût été protégé par la rime, ce qui eut rendu une retouche plus laborieuse.

L'avant dernier vers de A était :

And with that word of sleep I gan awake.

Il est dans B :

And with that word *my bokes* gan I take.

La pensée est dans B reportée vers ces mêmes livres dont la défense et l'éloge ont fait la longue introduction du Prologue. Ce mot final est même ici la meilleure justification du début ; c'est lui qui en fait le mieux sentir la raison d'être. Ainsi se referme harmonieusement le cercle autour du prologue B.

Surtout l'harmonie est mieux établie dans B entre le prologue et les contes. Daus son dernier discours, le dieu apprend au poète que les dix-neuf dames de sa suite sont justement celles dont à son insu il a chanté les noms dans sa ballade, et c'est d'autre part sur elles qu'il lui enjoint d'écrire ses légendes. L'agencement est ici parfait ; il n'y avait rien de pareil dans A où il n'est pas dit que les dames de la ballade soient les mêmes que celles du cortège du dieu, ni que celles dont la vie sera racontée. Il faut vraiment qu'un arbre empêche de voir la forêt pour estimer avec Ten Brink B inférieur à A sous prétexte que dix-huit dames seulement et non dix-neuf sont en réalité nommées dans la ballade et qu'elles ne correspondent pas toutes aux héroïnes des Légendes. Cette petite tache (analogue aux quelques autres dont nous avons vu l'origine dans le remaniement même du texte) n'a rien que de très naturel dans le Prologue d'un poème qui ne fut jamais achevé. Jamais sans doute Chaucer ne sut exactement combien de dames et lesquelles il célébrerait. Il dut se réserver de retoucher une dernière fois sa ballade quand il aurait tout fini, pour n'y laisser subsister que les noms de celles dont il aurait écrit la légende. Alors peut-être auraient disparu les deux noms d'hommes qui y figurent assez étrangement (Absalon et Jonathan), si toutefois le poète avait pu se résigner au sacrifice de son premier vers, d'une musique si liquide. Ce n'est qu'une conjecture, mais elle paraîtra admissible à ceux qui savent que jamais préface de livre ne reçut son texte définitif avant l'achèvement de l'ouvrage entier.

---

(1) M. Koch fait très justement observer que si le Prologue A était, selon l'opinion de Ten Brink, de 1393, Chaucer aurait plutôt invoqué pour sa défense ses poèmes de Grisélidis et de Constance où il exalte la vertu de la femme.

Variantes légères.

Toutes les modifications jusqu'ici notées sont celles qui ont été déterminées par le besoin de donner au plan du Prologue plus de cohésion, d'intérêt et de vérité poétique qu'il n'en avait dans A. Mais à ces remaniements qui intéressent l'ensemble, le poète a ajouté un certain nombre de retouches plus légères, qui sont de nature à révéler peut-être d'une manière plus immédiate et plus irrésistible la supériorité de B sur A. Leur petitesse même permet mieux d'embrasser les deux textes d'un seul regard et de proclamer sans hésitation le meilleur. Je me contenterai d'énumérer en deux colonnes celles de ces variantes qui donnent lieu à une observation.

PROLOGUE A	PROLOGUE B
V. 4.	V. 4.
..... this wot I wel also,	..... this wot I wel also,
That ther nis noon *that dwelleth* [in this countree	That ther nis noon *dwelling* in [this contree,
That either hath in helle or heven [y-be.	That either hath in heven or helle [y-be.

A est encombré et un peu obscurci par les trois *that* consécutifs. Le défaut n'est sans doute pas très grave et il n'y aurait rien de surprenant à ce que Chaucer s'en fût tenu à cette construction. Mais il serait inadmissible qu'ayant d'abord trouvé le tour allégé et plus clair (*dwelling* au lieu de *that dwelleth*) il l'eût remplacé par une construction inférieure. Un ruisseau remonterait plutôt vers sa source.

V. 12-15.	V. 12-15.
Men shal nat wenen everything [a lye	Men shal nat wenen everything [a lye
For that he seigh it nat of yore [*ago.*	*But if himself hit seeth, or elles* [*dooth ;*
God wot, a thing is never the lesse [*so*	For, god wot, thing is never the [lasse *sooth,*
Thogh every wight ne may hit [nat y-see.	Thogh every wight ne may hit [nat y-see.

Le second vers de A est des plus gauches ; il faut le compléter mentalement pour le comprendre : « parce que cette chose s'est faite au temps jadis où il n'a pu la voir ». B offre l'expression droite et pleine de la pensée. De même *so* termine faiblement le troisième vers de A et il est impossible de ne pas voir dans *sooth* de B un progrès pour le sens et pour le vers.

V. 27-28.	V. 27-28.
Wel oghte us than *on olde bokes* [*leve,*	Wel oghte us than *honouren and* [*beleve*
Ther-as ther is non other assay [*by preve.*	*These bokes , ther we han non* [*other preve.*

Non seulement B a plus de ferveur d'accent, mais il est d'un rythme plus libre et plus sûr. L'enjambement, plus fréquent partout dans B que

dans A (voir encore B, v. 33, 82, 129, etc.) permet au premier vers de s'étoffer. Dans le second vers est évitée la redondante expression : *assay by preve*, c'est-à-dire « test by way of proof » qui, je crois, ne se rencontre qu'ici.

V. 29-40. | V. 29-40.

Cette phrase de 11 vers a reçu dans B quelques modifications toutes avantageuses. Le mouvement général y est plus vif que dans A. Notez l'heureuse façon dont le « Save, certeynly » du vers 36 de B détache, pour la mettre en relief, l'annonce du mai qui est le « leit motif » du Prologue. Comparez le dernier vers des deux textes ; combien celui de B a plus d'ampleur et d'émotion ! A lire d'abord B sans souci de comparaison, j'avais noté ce vers : « Farwel my book and my devocioun ! » comme le plus éloquent de tout le début. Comme la longue période qu'il clôt trouve en lui un heureux couronnement ! Le vers correspondant de A « Farwel my studie, as lasting that sesoun ! » paraît bien grêle et prosaïque à côté. Remarquez encore l'allure plus souple du vers 35 dans B.

V. 49-80. | V. 49-96.

Le texte de B est ici beaucoup plus étendu que celui de A. J'aurais pu à la rigueur ranger ces additions parmi les remaniements apportés au plan, car elles ont pour objet de vivifier et de rendre plus corsée l'allégorie. A travers la pâquerette, les ferveurs du poète s'adressent à la femme dont elle est le symbole, et, comme on le verra plus loin, il identifie Alceste et la reine d'Angleterre, sa protectrice. Partout dans B plus de mouvement ; comparez l'apostrophe directe à ses devanciers « ye » avec la froideur de A, où ils sont désignés par *folk* et *they ;* plus de poésie aussi : voir le vers 64 de B, qui est un des plus beaux du prologue et qui manque dans A :

Her chere is pleynly sprad in the brighnesse
Of the sonne.....

et la fine comparaison si délicatement exprimée : « As an harpe obeyeth to the honde... » qui n'existe que dans B (V. 84-97).

V. 107-9.	V. 118-120.
Fair was this medew, as thoughte [me, overal, With flowres swote embrowded [was it al.	Upon the smale softe swote gras, That was with flowres swote em- [browded al, Of swich swetness and swich [odour over-al...

Il suffit de lire pour juger. Quelles riches couleurs remplacent dans B la cheville « as thoughte me » !

V. 127-138. | V. 139-152.

Je me contente de signaler que seulement dans B se trouvent ces deux vers charmants, d'un réalisme si poétique, où le poète fait voir le sautillement des oiseaux sur les branches :

Upon the braunches ful of blosmes softe,
In hir delyt, they turned hem ful ofte...

V. 160-2.

Description du dieu d'Amour. Il a sur la tête une guirlande de feuilles de roses piquées de fleurs de lis. Ceci ne prépare guère à l'effet d'éblouissement que produit son aspect, ainsi qu'il est dit au vers 164.

V. 228-230.

Il n'a plus de lis. Au lieu de cet ornement un peu quelconque, le poète lui donne pour couronne un soleil, parure plus éclatante que l'or et plus légère. Aussi le regard ne peut-il soutenir son éclat.

V. 188-190.

V. 286.

Chaucer évite dans B la répétition du mot *women*. Il le remplace au second endroit par *mankynd* qui souligne mieux la plaisante hyperbole.

V. 192.
Hadden ever in this world y-be.

V. 289.
Had ever in this *wyde* word y-be.

Le rythme est meilleur et le vers plus plein dans B.

V. 368-376.

Toute cette phrase est de construction empêtrée et obscure. Le vers 374 ne se rattache pas bien à ce qui précède. Il est à peine intelligible.

V. 384-390.

La phrase est très claire et très bien menée. Le vers 388, qui correspond au vers 374 de A, est parfaitement net.

V. 412.
And for to speke of other *besinesse*.

V. 424.
And for to speke of other *holynesse*

A est plat ; B est piquant. J'ajoute ceci : est-il admissible un instant que le poète ait écrit d'abord *holynesse* pour le remplacer ensuite par *besinesse*, et cela au moment même où il aurait, selon la conjecture de Ten Brink, ajouté à la liste de ses vertueux écrits la mention d'un nouveau livre de piété : *The Wreched Engendring of Mankinde* ? Au contraire, il est évident qu'il a trouvé dans *holynesse* un biais habile pour faire passer la mention de son Boëce, qui avait peu de droits à entrer dans ce plaidoyer mais dont la suppression eût nécessité une retouche laborieuse.

J'arrête ces comparaisons, me contentant de renvoyer aux textes pour compléter l'épreuve. On arrivera à la même conclusion en opposant A 89 à B 108 ; A 107-9 à B 118-120 ; A 117 à B 129 ; A 227 à B 300 ; A 400-401 à B 414 ; A 348 à B 368 ; A 323-324 à B 346 ; A 333 à B 358. De vers ou de passages où A offrirait plus de beauté que B je n'en ai pas trouvé.

Conclusions.

Ainsi l'étude du plan et l'étude des vers conduisent à la même conclusion : le texte B offre des marques évidentes de progrès ; il est plus plein, plus harmonieux, plus beau ; il est littérairement plus parfait. Il gagne par ce qu'il omet non moins que par ce qu'il ajoute. Il est donc le remaniement de A ; il est le texte révisé et pour nous définitif. Il nous paraît difficile d'atteindre à un plus haut degré de certitude en dehors des sciences exactes.

Ce point acquis, il faut d'ailleurs avouer que notre connaissance de la biographie et de la bibliographie de Chaucer n'en est guère accrue. Il y a pour cela une excellente raison : en démontrant la priorité du texte A

on ne fait que ramener la critique chaucérienne au point où elle était avant la conjecture de Ten Brink. Or cette critique avait déjà tiré de la priorité de A à peu près tous les renseignements qui en résultent pour l'histoire littéraire. On ne peut faire ici guère plus que les ratifier.

J'insisterai néanmoins sur une question qui se rattache directement à la comparaison des deux prologues. On remarquera que dans A il n'était fait aucune allusion précise à la reine d'Angleterre. Cette reine était Anne de Bohême, femme de Richard II. Si, selon la croyance générale, la *Légende des Femmes Exemplaires* est de 1385 ou 1386, Anne était sur le trône depuis trois ou quatre ans et Richard, âgé de vingt ans à peine, n'avait pas encore exercé le pouvoir personnel. Or, rien n'oblige à croire que le poète eût pensé à elle en rédigeant son premier prologue. C'est dans B seulement qu'il la mentionne. Alceste y enjoint à Chaucer quand il aura fini sa Légende de la porter à la reine « à Eltham ou à Sheene » (v. 496-7). Du même coup l'allégorie a été fortifiée et réchauffée. Il apparaît dans B qu'Alceste n'est qu'un déguisement poétique pour la reine d'Angleterre. Comme d'ailleurs Alceste et la marguerite ne font qu'une, les extases du poète devant la fleur deviennent autant d'hommages à la souveraine. Il le donne à entendre maintenant en termes suffisamment clairs :

> Be ye my gyde and *lady sovereyne;*
> As to *myn erthly god* to yow I calle,
> Both in this werke and in my sorwes alle (B. 94-5).

Ce mot caractéristique de *lady sovereyne* qui revient encore dans B au vers 275 n'existait pas dans A. Il est possible que Chaucer eût déjà la reine dans sa pensée en écrivant le premier prologue ; mais la chose ne devient certaine que dans le second. Peut-être n'eût-elle été jamais soupçonnée si nous ne possédions que le texte A. D'autres indices sont fournis par l'adoucissement des réflexions d'Alceste sur la tyrannie. Du moment que le poète confond à dessein Alceste et la reine, il est difficile de ne pas être amené à voir le jeune et beau Richard II dans le dieu d'amour devant lequel elle plaide pour le poète. On y est d'autant mieux conduit que la scène du jugement rappelle une scène historique célèbre et encore récente où figuraient un roi et une reine d'Angleterre. Elle fait penser à l'intercession de la bonne reine Philippine de Hainaut en faveur des pauvres bourgeois de Calais voués à la mort par Edouard III. Plusieurs traits renforcent cette impression : la colère du dieu calmée par Alceste; l'allusion au pénitent qui implore merci et s'offre " in his bare sherte " (B v. 405), etc. Donc, le roi étant clairement mis en scène, il devenait indispensable d'adoucir des conseils de justice et de clémence dont la précision trop grande eût paru impertinente.

En somme il est vraisemblable que Chaucer ne s'avisa d'introduire le nom de la reine Anne qu'après avoir réussi à lui faire parvenir et approuver son premier prologue. Ceci n'empêche d'ailleurs nullement de croire qu'il aurait eu au préalable vent d'un désir exprimé par elle de lui voir célébrer la vertu des femmes après avoir tant écrit sur leurs faiblesses. Mais il fallait au poète une autorisation précise pour oser lui dédier son livre comme il le fit dans B. Ainsi trouve-t-on dans la comparaison des deux Prologues quelque vague lueur sur les relations du poète avec la cour.

Maigre butin, il est vrai, et que prendra en pitié le critique décidé, comme Ten Brink, à exprimer une biographie complète d'œuvres avant tout poétiques, c'est-à-dire fictives. On s'en consolera en considérant la nature fragile et précaire de pareils édifices biographiques. Il y a quelque tristesse à voir l'érudit qui consacra la moitié de sa vie à l'étude de Chaucer, reprendre à la fin de sa carrière certaines des pierres d'assise de son monument et les déplacer au risque de faire crouler toute la structure (1). Le Prologue A placé par lui d'abord en 1385 est brusquement reporté à la date de 1393. Le lecteur trouve le sol bien mouvant sous ses pieds. Il s'étonne que l'érudition ait plus d'incartades que la fantaisie, moins de rectitude que le simple goût. La faiblesse révélée d'une des parties l'inquiète sur la solidité du reste.

L'étude qui vient d'être faite, en même temps qu'elle combat une erreur de Ten Brink, aide à en faire comprendre l'origine. Ten Brink n'est certes pas au nombre des érudits à qui le sens esthétique fait défaut. Ses appréciations sur les œuvres de la vieille littérature anglaise ont habituellement de la vigueur et de la justesse. Le souci du beau n'est pas absent de son histoire. Néanmoins ce souci est chez lui subordonné plutôt que dominant.

S'il étudie Chaucer, par exemple, il a pour premier objet de fixer la chronologie littéraire du poète, et seulement pour second objet d'apprécier son œuvre. La préoccupation chronologique devient peu à peu idée fixe. Elle se fait tyrannique et arrive à gauchir le sentiment esthétique en le sollicitant vers ses fins propres. L'appréciation de l'œuvre n'y est jamais tout à fait pure et désintéressée. Grave défaut pour l'histoire littéraire et pour la chronologie elle-même puisque dans bien des cas cette appréciation est la seule condition possible du reste. Défaut plus grave encore si l'on estime que la précision des jugements portés sur les œuvres est la fin dernière de la critique et que l'étude historique n'est ici que moyen préparatoire. Je suis encore frappé du danger de cette méthode quand je lis dans la Littérature de Ten Brink son jugement sur les Légendes mêmes qui sont annoncées dans le Prologue et dont Chaucer n'écrivit que la moitié : « *Dans l'ensemble,* dit-il, *les premiers contes sont meilleurs que les derniers.* On dirait que le poète s'est graduellement lassé de son ouvrage ou qu'il a eu hâte d'arriver au bout de son programme. » Or, si je lis d'une manière désintéressée les neuf légendes écrites par Chaucer, je note ainsi brièvement mes impressions :

I. *Cléopâtre.* Une des plus faibles.
II. *Thisbé.* Une des meilleures ; fraîche et gracieuse.
III. *Didon.* Inégale mais riche avec des parties excellentes.
IV. *Hypsipyle et Médée.* Moyenne.
V. *Lucrèce.* A mon sens la plus sincère, la plus noble et parfaite.
VI. *Ariane.* Très intéressante et animée. Des passages exquis.
VII. *Philomèle.* Belle.
VIII. *Phyllis.* Médiocre et faite comme par manière d'acquit.
IX. *Hypermnestre.* Originale relativement aux autres. Développement assez riche des tableaux et des personnages. Inachevée.

---

(1) Et tout cela pour arriver à dater approximativement une œuvre *perdue* de Chaucer, *The Wreched Engendring of Mankinde !*

J'avoue alors ne plus rien comprendre à la sorte de loi posée par Ten Brink. Je lui en veux de m'abuser en me servant au lieu d'un jugement droit sur la valeur relative des Légendes, une opinion arbitraire dont le seul avantage serait de s'accorder avec l'inachèvement de la série.

On ne saurait pourtant dire que ce soit là une petite erreur rachetée par une vérité féconde. Il n'est peut-être pas nécessaire que la vie de Chaucer soit conjecturée, il est essentiel que son œuvre soit lue avec justesse et avec goût.

EMILE LEGOUIS,
Professeur à l'Université de Lyon.

MODERNE DEUTSCHE DICHTUNG

MAX HALBE UND SEIN DRAMA „MUTTER ERDE".

Aus Anlass der kürzlichen, mit grossem Beifall erfolgten Erstaufführung des Dramas „Mutter Erde" auf dem Stuttgarter Hoftheater, möchte der Einsender der gegenwärtigen Studie es nicht versaümen, zu den in der *Revue* seit einiger Zeit behandelten deutschen Dichtern realistischer und naturalistischer Richtung auch Max Halbe zu besprechen, der nächst Sudermann, Gerhart Hauptmann und Liliencron zu den angesehensten und erfolgreichsten Vertretern der realistischen Schule gehört.

Max Halbe, ein feiner lyrischer Stimmungskünstler, der teils in Berlin, teils in der Schweiz lebte und seither in München seinen Wohnsitz genommen hat, erregte mit seinem 1893 erschienenen Schauspiel „Jugend" grosses Aufsehen, so dass wer seine Individualität kannte, noch weitere tüchtige Leistung von ihm zu erwarten berechtigt war, Aber auch sehr trübe Erfahrungen hat inzwischen Halbe als Dramatiker gemacht, denn sein Scherzspiel „Der Amerikafahrer" wie auch seine Komödie „Lebenswende" hatten Misserfolge und sein Trauerspiel „Der Eroberer", wie sein allerneuestes Werk „Das tausendjährige Reich" fanden keinen Anklang und wurden aus dem Repertoire gestrichen. Wahrhaft tragisch, sagt Paul Lindenberg in seinem „Berliner Stimmungsbild" ist das Schicksal dieses sonst so sympathischen Dichters, der so viel Bitteres schon erfahren in seinem Ringen um den den Erfolg krönenden Lorbeer und trotz emsigen Schaffens und Ringens immer vergeblich und vergeblich nach dem Lorbeer greift. Um so erfreulicher und eine gewisse Genugthuung ist es für ihn und seine Anhänger, dass er mit seinem Drama „Mutter Erde", das übrigens schon über zahlreiche Bühnen seinen Weg genommen, immer mehr zur Geltung kommt und sein Verdienst damit voll anerkannt ist.

Es tritt aber auch das Drama „Mutter Erde" unter den modernen deutschen Theaterstücken realistisch naturalistischer Tendenz an und für sich schon günstig in den Vordergrund, da es mit seiner naturalistischen Denkweise durchaus in gemässigten Grenzen bleibt und nicht so fanatisch, wie es mehr oder weniger in den Schöpfungen eines Sudermann, Gerhart Hauptmann oder Ibsen und anderer der Fall ist, auf die Nachtseiten der menschlichen Natur und Gesellschaft eingeht oder der

unheimlichen Naturwahrheit gar zu freien Spielraum lässt, wo oft Alkoholismus wie Ehebruch schlimmster Art Trumpf sind.

Eine tiefernste Moral liegt Halbes Drama zu Grunde, die ähnlich wie in Goethes „Wahlverwandtschaften" mit Bezug auf die Ehe dahin durchgeführt ist, „dass des Lebens Glück zerstört wird, sobald sich die sittlichen Bande der Ehe lösen, und die Ehe nur dann eine glückliche und wahre ist, wenn sich mit natürlicher Liebe sittliche Achtung verbindet. Wo aber die erstere fehlt, ruft das Erscheinen der wahlverwandten Natur einen Kampf hervor zwischen der mächtigen Naturgewalt und der Heiligkeit des Sittengesetzes."

Auch in Halbes Drama „Mutter Erde", wo die Wahlverwandten Paul und Antoinette es nicht vermögen, durch Entsagung über Naturgewalt und Leidenschaft zu siegen, den Stimmungen des Augenblickes zu widerstehen und ihre Pflicht im Auge zu behalten, kommt es zum Ausdruck, dass sie das Glück des Lebens zerstören und nur mit dem Tode das verletzte Sittengesetz sühnen, denn, wie es in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahren heisst, „Alle Schuld rächt sich auf Erden" „Alle Schuld rächt sich auf Erden".

Scharfe psychologische Zergliederung zeigt sich in der ganzen Entwicklung des Dramas, Feinheit der Characterzeichnung und treffliche Beobachtung des Wirklichen bei wohlgelungener Kleinmalerei (z. B. das Anzünden des alten Familienstücks, des Kronleuchters durch das treue Haustantchen, das gemeinsame Frühstück, und ganz besonders der Leichenschmauss auf Ellernhof).

Aus dem ganz gewöhnlichen Stoffe eines Durchschnittsromanes hat Halbe es verstanden, ein interessantes Drama zu schaffen, dessen Gestalten mit plastischer Kraft hervortreten. Alles weist darin, wie bei Sudermann auf Stoffe der Gegenwart und auf Selbstgeschautes, und Halbe verstand es mit glücklichem Griff von Anfang bis zum Schluss die Phantasie des Hörers und Zuschauers in die Handlung seines Stückes zu versetzen und dasselbe mit spannender Lebendigkeit bei trefflichem Aufbau der Einzelscenen durchzuführen.

So ist Max Halbe ein Dramatiker mit voller dichterischer und moderner Individualität, von ganzer Tiefe der Empfindung, der wohl wie jeder unserer heutigen Dichter, deren Schöpfungen längst mit vollem Erfolg gekrönt wurden, wenn sie auch nicht einmal alle so wertig sind, wie Halbes Drama „Mutter Erde" für sein Ringen und Schaffen als würdig des Lorbeers erachtet werden darf.

Der Titel „Mutter Erde" birgt einen Doppelsinn in sich, indem der starke Einfluss der Heimat auf das Seelenleben des Menschen im Stücke dargethan werden soll und der Schluss hindeutet auf die Erlösung aus allem Leid und eine ewige Ruhe in der Erde Schoss.

Der Inhalt des fünfactigen Dramas ist folgender:

Paul Warkentin, Herausgeber einer Frauenzeitung lebt in unglücklicher Ehe mit einer geistvollen aber höchst emancipirten, kaltherzigen Universitätsprofessors'tochter Hella, deren eigenartiges, selbstbewusstes Wesen den unreifen Mann als Studenten gefangen genommen hat und die ihm nur „ein Kamerad" in seinem literarischen Berufe ist, aber dem liebesbedürftigen und gemütvollen Manne das erwartete Lebensglück nicht bringt. Dieses Lebensglück bleibt aber darum schon ganz aus, weil auf Hellas Anlass ein Hausfreund, Dr. von Glyszinski, der sich die

Liebe Hellas zu erschleichen bemüht, ganz in die Familie aufgenömmen wird, und gewissermassen zwischen die Ehegatten tritt. Zehn Jahre sind verflossen, als Paul mit Frau und Hausfreund auf den Ellernhof, seine Heimat, kommt, um den Besitzer desselben, seinen Vater zu Grabe zu tragen. Tieferschüttert und ohne irgend eine tröstende Teilnahme seitens seiner Frau, die ihm nur widerwillig in sein Vaterhaus gefolgt war, da der Tote zwischen ihnen stehe, weilt er an der Bahre des Vaters, der ihn einst verstossen, weil er gegen dessen Willen seine Jugendliebe Antoinette um Hellas willen aufgegeben und verlassen hatte. Hier, bei der Berührung mit Mutter Erde, und an der Brust des alten treuen Tantchens Klärchen empfindet Paul erst recht, dass seine Frau ihn „zum Bettler gemacht", sein „Leben ihm gestohlen" habe. Alles heimelt ihn traundlich an und erinnert ihn an seine glückliche Jugend, und seine von dem Tantchen wachgerufene alte Liebe zur echt weiblichen und zartfühlenden Jugendfreundin, zur Antoinette, erstehet wieder in ihm und lodert zur mächtigen Leidenschaft, als letztere mit ihrem Gatten, Gutsbesitzer von Laskowski, einem gefühlsrohen Lebemann, und Genussmenschen, den sie „aus Verzweiflung" über Pauls einstige Nichtbeachtung ihrer heissen Liebe geheiratet hatte, zum Condolenzbesuche aus der Nachbarschaft kommt.

Das zweideutige Benehmen des „Hausfreundes" mit Pauls Frau, deren Weigerung, mit ihm nun ganz auf dem Ellernhof zu bleiben, ihr starrer Hochmut und ihre gesteigerte Lieblosigkeit stossen nun Paul ganz von seiner Frau ab, so dass er sich Antoinetten, als er bei einem augenblicklichen Alleinsein unter gegenseitiger Schilderung ihres seitherigen Geschicks entnimmt, wie sie ihm in ihrer unglücklichen Ehe immer noch heisse Liebe bewahrt hat, ganz zukehrt.

Beim Leichenschmause, dem Hella aus Trotz hochmütig fernbleibt, finden sich Paul und Antoinette als Gastgeber und Tischnachbarin zusammen, und während alle übrigen Anwesenden lustig trinken und zechen, da bricht nun die gegenseitig bis dahin verhaltene heisse Liebe und Leidenschaft hervor und in stürmischen Umarmungen schwören sie sich, einander in wenigen Tagen für immer anzugehören. Hella war dieser Vorgang nicht fremd geblieben und es regt sich der beleidigte Stolz der Frau, die nun auch nebst Antoinette um den Mann kämpft, indem sie erklärt, bei ihm auf Ellernhof bleiben zu wollen. Paul weist sie jetzt energisch zurück,denn sie habe seine Liche für immer verloren. Da nun Antoinette nicht den Mut findet, dem Hohne Hellas und aller Welt Trotz zu bieten und als „fortgelaufene Frau" mit dem „davongelaufenen Mann" zusammenzuleben, da verzweifeln beide an ihrem ferneren Lebensglück und Paul teilt, obwohl zunächst mit Widerstreben, gegen das feige Mittel, den Entschluss Antoinettens, in den Tod zu gehen.

„Aufs Pferd", „Aufs Pferd" hinaus „zu Mutter Erde" mit diesem Rufe stürzen beide hinaus in die Winterlandschaft, um über den leicht gefrorenen See in den Tod zu galoppiren.

Professeur Uhland, *Stuttgart.*

VARIA

ALBERT TRAEGER

Le 20 février dernier, M. Marc Legrand faisait à la Bodinière, devant un public nombreux et choisi, une conférence avec auditions musicales, sur les poèmes d'amour de quelques poètes étrangers passés ou contemporains. L'Italie était représentée par Pétrarque, le Portugal par Garrett, la Suède par Oscar Levertin et Birger Möner, l'Allemagne par Traeger et Baumbach, la Norwège par Björnson, la Pologne par Mickiewicz et Tetmayer, la Bohême enfin par quelques-unes de ses chansons populaires. Le titre de la conférence était *Au Pays du Tendre.*

Voici, pour les lecteurs de notre *Revue*, quelques notes sur Traeger et la traduction inédite d'un de ses poèmes qu'a lue M. Marc Legrand.

« Albert Traeger est né à Augsbourg et a étudié le droit à Naumbourg. Il a aujourd'hui dépassé la soixantaine. Ses premières poésies parurent à Leipzig dans *Die Gartenlaube.* Il a écrit beaucoup de chansons politiques. Mais par un côté de son talent, il s'apparente à Henri Heine. Avocat pendant huit ans à Nordhausen, il s'est depuis dix ans établi à Berlin, où il est réputé comme homme politique, orateur de valeur, causeur plein de verve. Il aime et connaît beaucoup la littérature française. Il a été marié deux fois et a divorcé avec sa seconde femme qui habite actuellement Paris. Nous intitulerons la poésie suivante : *Soif d'amour.*

« Des milliers de petites fleurs
Meurent de soif dans la prairie.
Le ciel n'y verse pas ses pleurs :
Nul ne voit leurs couleurs flétries.

« Bien des cœurs souffrent ici-bas
Par besoin d'amour et périssent.
Seuls au monde, ils ne trouvent pas
D'affection qui les nourrisse.

« Si, sur ton chemin, une fleur
Se fane, penche-toi vers elle !
Si d'amour se consume un cœur,
Aime-le d'amour mutuelle ! »

MARC LEGRAND.

LES LANGUES VIVANTES

Devant la Commission parlementaire de l'Enseignement.

Sous ce titre, M. Sigwalt, professeur au lycée Michelet, délégué au Conseil supérieur de l'Instruction publique, a publié dans l'*Enseignement Secondaire* deux articles remarquables, dont nous reproduirons les grandes lignes dans le prochain numéro. Cette publication est un véritable acte de courage ; nous en félicitons très sincèrement l'auteur.

A. W.

DOCUMENTS OFFICIELS

Les épreuves écrites des différents concours de l'**Agrégation des lycées,** les épreuves écrites pour l'obtention des **Certificats d'aptitude à l'enseignement des langues vivantes** dans les lycées et collèges et du Certificat d'aptitude aux fonctions de professeur des classes élémentaires des lycées, commenceront le **lundi 2 juillet prochain,** au chef-lieu de chaque Académie.

Les inscriptions des candidats seront reçues au secrétariat de chaque Académie jusqu'au **1er Mai.**

Les élections pour le renouvellement du Conseil supérieur de l'Instruction publique sont fixées au 26 Avril. — Si un second tour de scrutin est nécessaire, il y sera procédé le 10 Mai.

CONCOURS DE 1900

INSCRIPTION. — PIÈCES A FOURNIR. — ÉPREUVES

AGRÉGATION (ALLEMAND ET ANGLAIS)

Les candidats doivent se faire inscrire au moins *deux mois* avant le jour de l'ouverture des concours, au secrétariat de l'Académie dans le ressort de laquelle ils résident. Ceux qui sont admis à prendre part aux épreuves sont avertis quinze jours au moins avant l'ouverture du concours.

Aucune condition d'âge n'est exigée. Les examens sont gratuits.

Les candidats ont à produire, au moment de leur inscription :

1° Le certificat d'aptitude à l'enseignement des langues vivantes ou le diplôme de licencié ès lettres. — 2° *Un curriculum vitæ* écrit en entier et signé par les candidats ; dans ce *curriculum vitæ,* ils font connaître leurs antécédents, l'établissement ou les établissements auxquels ils ont été attachés soit comme élèves, soit comme professeurs ; les fonctions diverses qu'ils ont remplies, celles qu'ils exercent et depuis quand ils les exercent, et enfin les épreuves d'agrégation qu'ils se proposent de subir.

La demande d'inscription et le *curriculum vitæ* doivent être faits sur papier timbré (feuille de soixante centimes).

CERTIFICAT D'APTITUDE (ENSEIGNEMENT SECONDAIRE)

Les candidats ont à produire, au moment de leur inscription :

A. Aspirants. — 1° Leur acte de naissance. — 2° Soit un diplôme de bachelier (lettres, sciences, enseignement moderne) ou un titre étranger reconnu équivalent ; soit le certificat d'aptitude au professorat des classes élémentaires, soit le certificat d'aptitude au professorat des écoles normales. — 3° Un *curriculum vitæ* (établi comme ci-dessus pour l'agrégation).

B. Aspirantes. — 1° Leur acte de naissance. — 2° Soit les titres et grades exigés des aspirants, soit le brevet supérieur de l'enseignement primaire, soit le diplôme de fin d'études secondaires de jeunes filles. — 3° Un *curriculum vitæ* (établi comme ci-dessus).

Les candidats admis à concourir antérieurement sont dispensés de produire de nouveau toutes les pièces désignées ; ils n'ont plus à fournir, au moment de l'inscription, que le *curriculum vitæ* avec *l'indication exacte de l'année dans laquelle ils ont été autorisés à concourir.*

L'ouvertures des épreuves préparatoires des concours pour les agrégations et certificats d'aptitude des langues vivantes (enseignement secondaire), est fixée au **Lundi 2 Juillet** *prochain.*

Les inscriptions seront reçues au secrétariat de chaque Académie, jusqu'au **1er Mai.**

CERTIFICAT D'APTITUDE (ENSEIGNEMENT PRIMAIRE)

La session annuelle d'examen pour l'obtention du certificat d'aptitude à l'enseignement des langues vivantes dans les écoles normales et les écoles primaires supérieures, sera ouverte, dans toute la France, le *27 septembre.*

Les inscriptions des aspirants et des aspirantes seront reçues juqu'au *13 septembre*, dans les bureaux de l'inscription académique de chaque département, et, à Paris, au secrétariat de l'Académie, à la Sorbonne.

Les candidats doivent produire :

1° Une demande dans laquelle ils indiqueront la langue vivante sur laquelle ils désirent subir l'examen : allemand, anglais, italien, espagnol, arabe. — 2° L'indication des diplômes qu'ils possèdent, des lieux où ils ont résidé et des fonctions qu'ils ont remplies. — 3° Le brevet supérieur, le diplôme d'études de l'enseignement secondaire de jeunes filles, ou l'un des trois baccalauréats.

ÉPREUVES

Les épreuves sont de deux sortes : les épreuves préparatoires et les épreuves définitives.

Les épreuves préparatoires consistent en compositions écrites. Elles ont lieu à Paris, sous la surveillance d'un membre du Jury, et hors Paris au chef-lieu académique, sous la surveillance du Recteur ou de l'Inspecteur d'Académie délégué.

Les épreuves préparatoires comprennent :

Pour l'Agrégation. — 1° Un thème (durée : 4 heures). — 2° Une version (durée : 4 heures). — 3° Une composition en langue étrangère (durée : 7 heures). — Une composition française (durée 7 heures).

L'une des compositions porte sur une question de littérature, l'autre, sur une question de langue. — Les candidats ne peuvent faire usage de *dictionnaires* ni de *lexiques*.

Les épreuves orales comprennent : 1° la traduction et l'explication, à livre ouvert, d'un passage tiré au sort parmi les auteurs du programme (allemand ou anglais). On accorde une demi-heure de préparation pour cette épreuve. — 2° La traduction et explication d'un passage tiré au sort parmi les auteurs français du programme. — 3° La lecture et la traduction d'un passage tiré au sort dans l'auteur (allemand ou anglais) porté sur le programme pour la langue complémentaire. — 4° Une leçon en langue étrangère. — 5° Une leçon en français sur une question générale de grammaire ou de littérature.

Pour les Certificats d'Aptitude de l'Enseignement secondaire.— Epreuves écrites : 1° Un thème (durée : 3 heures). — 2° Une version (durée 3 heures). — 3° Une composition française portant sur la grammaire ou sur la littérature de la langue choisie par le candidat, auquel cas le sujet est tiré du programme arrêté chaque année par le Ministre (durée : 4 heures). — Les candidats ne peuvent faire usage de *dictionnnaires* ni de *lexiques*.

Les épreuves orales comprennent : 1° La lecture, traduction et explication d'un passage tiré au sort parmi les auteurs étrangers (allemand, anglais, espagnol, italien) du programme. — 2° La lecture, traduction et explication d'uu passage tiré au sort parmi le ou les auteurs français portés au programme. — 3° Des questions sur l'histoire de la littérature françaises. — 4° Des questions sur l'histoire de la littérature étrangère, dans la langue choisie par le candidat. — 5° Une leçon de grammaire de la langue que le candidat se propose d'enseigner (on accorde une heure de préparation pour cette épreuve).

Les épreuves orales ont lieu à Paris.

Pour les Certificats d'aptitude de l'Enseignement primaire. — L'examen se compose d'épreuves écrites qui ont lieu au chef-lieu de département et qui sont éliminatoires, et d'épreuves orales qui ont lieu à Paris.

Les épreuves écrites comprennent : 1° Une version. — 2° Un thème. — 3° Une composition d'un genre très simple en langue étrangère : lettre ou récit, explication d'un proverbe, d'une maxime, d'un précepte de morale ou d'éducation. — 4° Une rédaction en français sur une question de méthode d'enseignement des langues vivantes. — L'usage du dictionnaire n'est pas autorisé. — *Trois* heures sont accordées pour la troisième et quatrième épreuve, et *quatre* heures pour les deux premières réunies.

Les épreuves orales comprennent : 1° La lecture et la traduction d'une page choisie dans un auteur étranger, d'une difficulté moyenne, avec explications sur le sens des mots, la construction des phrases et la grammaire. — 2° Un exercice de conversation en langue étrangère sur la page lue ou sur une gravure présentée au candidat. Il est accordé une demi-heure de préparation pour cette épreuve.— 3° la traduction, à livre ouvert, d'un passage d'un prosateur français. — 4° Des questions de méthode d'enseignement des langues vivantes (on accorde une demi-heure de préparation pour cette épreuve). — Ces quatre épreuves réunies dureront *une* heure au plus pour chaque candidat.

REVUE DES COURS & CONFÉRENCES

AGRÉGATION D'ALLEMAND

DISSERTATION FRANÇAISE

1. (Lille). L'idéal chevaleresque dans la poésie courtoise allemande. — 2. (Montpellier). Que penser de cette boutade de Lessing : « Les Français n'ont pas de théâtre » ? Jusqu'à quel point exprime-t-elle les véritables idées de Lessing et à quelles arrière-pensées pouvait-elle correspondre chez lui ? — 3. (Montpellier). Apprécier au point de vue littéraire la première partie du Faust de Gœthe et indiquer les renseignements que cette œuvre peut fournir à l'étude du caractère du poète. — 4. (Nancy). Le sentimentalisme en Allemagne de Klopstock à Gœthe. — 5. (Nancy). La fatalité dans la Fiancée de Messine et dans Macbeth. — 6. (Paris). L'ironie de Heine. — 7. (Paris). Idées essentielles du Prologue dans le Ciel et de la scène du pacte. — 8. (Paris). Genèse de Faust.

DISSERTATION ALLEMANDE

1. (Grenoble). Die politische Lyrik in Deutschland zwischen 1850 und 1860. — 2. (Grenoble). Goethe und Voss als Idyllendichter. — 3. (Lille). Was ist von dem Urteil Körners zu halten, der von der *Braut von Messina* sagte : « Mir ist kein modernes Werk bekannt, worin man den Geist der Antike in einem solchen Grade fände » ? — 4. (Montpellier). Lenau und Musset. Eine Parallele. — 5. (Montpellier). Schuld und Schicksal in Schillers Dramen. — 6. (Nancy). Preussens Einfluss auf die deutsche Litteratur. — 7. (Toulouse). Voss als Idyllendichter. — 8. Die deutsche Wortzusammensetzung ; Zweck und Wert ; Entwickelungsgang ; Gebrauch und Missbrauch : Vorteil und Nachteil.

CERTIFICAT D'APTITUDE SECONDAIRE (ALLEMAND)

COMPOSITION FRANÇAISE

1. (Grenoble). Comparer les ballades de Schiller à celles de Gœthe. — 2. (Grenoble). L'art de la composition dans « Vérité et Fiction ». — 3. (Lille). L'idéal chevaleresque dans la poésie courtoise allemande. — 4. (Montpellier). Analogies de la *Sturm-und Drangperiode* avec l'Ecole romantique française à ses débuts. — 5. (Montpellier). Qu'y a-t-il de vrai, qu'y a-t-il de conventionnel dans ce genre de l'épopée domestique et familière, dont la *Louise*, de Voss, et l'*Hermann et Dorothée*, de Gœthe, sont en Allemagne les plus célèbres exemples ? En quoi ce genre correspond-il à certaines tendances du génie allemand ? — 6. « Emilie Galotti n'est que le sujet de Virginie transporté dans une circonstance moderne et particulière ; ce sont des sentiments trop forts pour le cadre, c'est une action trop énergique pour qu'on puisse l'attribuer à un nom inconnu. » De l'Allemagne, XVI.) Discuter et apprécier ce jugement. — 7. Emilia Galotti. Analyse et appréciation de la pièce. — 8. Montrer comment Lessing a essayé d'appliquer dans Emilia Galotti ses idées sur le drame.

LEÇON DE GRAMMAIRE

1. Adjectifs et pronoms démonstratifs. Déclinaison ; emploi. Particularités. — 2. Manières de traduire *en*, *y*. — 3. Pronoms relatifs. Déclinaison. Emploi. Particularités. — 4. Manières de traduire *dont*. — 5. Adjectifs et pronoms interrogatifs. Déclinaison. Emploi. Particularités. — 6. Pronoms indéfinis. Déclinaison. Emploi. Particularités. — 7. Du mot **der**. Ses diverses fonctions et acceptions. Déclinaison. Mots qui en sont dérivés ou composés. — 8. De l'affirmation. De la négation. Du doute. De l'interrogation en français et en allemand. Diverses manières de les exprimer. Diverses espèces de mots qui servent à les formuler. Emploi. Construction. Locutions.

QUESTIONS SUR L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

1. Les Mémoires au XVIe siècle. Les grands mémorialistes. La Noue (l'homme et l'écrivain). Brantôme (l'homme ; l'œuvre ; l'auteur). Monluc (vie ; ses commentaires ; l'écrivain et l'orateur). — La Satire Ménippée. Ses auteurs ; opportunité et effet de la Ménippée. Sens et analyse de la Ménippée ; ses mérites littéraires ; ses défauts. — 3. Fin de l'Ecole de Ronsard ; la seconde et la troisième volée. Vauquelin de la Fresnaye. Desportes. Bertaut. Du Perron. Passerat. D'Aubigné ; ses ouvrages, son caractère, son esprit. D'Aubigné poète ; les Tragiques. — 4. Régnier. Sa vie et son humeur ; sa morale. L'inspiration gauloise et populaire chez Régnier. Imitation des Italiens et des Latins. Régnier satirique. Sa grâce et son esprit ; ses poésies sacrées et ses repentances. — 5. Malherbe. Sa vie, son caractère. Histoire de l'esprit de Malherbe ; pétrarquisme. Mérites de Malherbe, poète lyrique ; son essor, son mouvement lyrique, sa force d'expression, ses images, sa grâce et son sentiment de la nature. Ses chefs-d'œuvre. La réforme de Malherbe ; triple objet de cette réforme ; le goût de Malherbe. — 6. La littérature et la société polie au commencement du XVIIe siècle. L'Hôtel de Rambouillet ; première période (1620-1630). Les hôtes ; les divertissements ; les auteurs. L'influence personnelle de la marquise. — 7. L'Hôtel de Rambouillet ; deuxième période (1630-1648). Les recrues ; les auteurs. Voiture. Julie et la corruption du goût. Troisième période (1648-1665). Préciosité. Les Uranistes et les Jobelins. Autres salons littéraires. Mlle de Scudéry et ses samedis. Salons de Ménage ; Scarron ; Mme de Sablé, etc. Influence exercée sur la littérature : le langage de l'amour ; le style métaphorique ; la causerie. — 8. Transition de l'Hôtel de Rambouillet à l'Académie. Conrart et ses hôtes. Fondation de l'Académie française ; ses statuts et la résistance du Parlement. Esprit de la fondation de l'Académie. Desseins de Richelieu sur l'Académie. Mission réelle de l'Académie alors et depuis lors.

QUESTIONS SUR L'HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ALLEMANDE

1. Wieland. Leben und Hauptwerke. Verschiedene Richtungen ; a) die religiöse Richtung ; b) die sinnliche Richtung ; c) eine ernstere Richtung. Wielands Oberon, Quellen, Gang und Handlung des Gedichtes. Versmass. Wielands Verdienste um die deutsche Litteratur. — 2. Der Göttinger Dichterbund. Anlass und Zweck. Bedeutendste Dichter dieses Bundes. Bürger. Voss. Christian und Friedrich Leopold von Stolberg. Hölty. Miller. Leisewitz. Mathias Claudius. J. P. Hebel. Werke und Richtungen.

— 3. Lessing. Geschichte seines Lebens. Werke. Kritische Werke. Fabeln. Epigramme. Dramatische Werke. — 4. Dramatische Erstlingswerke. Lustspiele. Der junge Gelehrte ; der Misogyn, die Juden, der Freigeist, der Schatz. Miss Sara Sampson. Philotas. Inhalt und Form. — 5. Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück. Inhalt. Gang der Handlung. Karaktere. — Der Major von Tellheim. Minna. Just. Werner. Riccaut. Sprache und Stil. Die Exposition in Minna von Barnhelm. Erfolg dieses Stückes. — 6. Lessings Emilia Galotti. Inhalt. Gang der Handlung. Die Karaktere und die Karakterzeichnung. — 7. Nathan der Weise. Gang der Handlung, Karaktere. Form. Nathan ein Tendenzdrama. — 8. Lessing und das bürgerliche Trauerspiel. Unter welchen Einflüssen steht Lessing ? — Was hat ihm das deutsche Theater zu verdanken ?

CERTIFICAT D'APTITUDE PRIMAIRE (ALLEMAND)

1. Discuter et apprécier cette opinion de Bain : « On sera surpris que je compte l'éducation des langues au nombre des inutilités de l'éducation du premier âge. » — 2. « Dans l'enseignement des langues vivantes, les termes ayant un sens assez général sont plus utiles que les expressions spéciales. » Discuter cette opinion et en prouver la justesse ou la fausseté par des exemples. — 3. « A proprement parler, les langues n'ont pas de règles. Ce que l'on appelle de ce nom n'est que le recueil des observations faites sur la manière dont on a d'abord exercé ces langues par le seul instinct de la nature » — Discuter et apprécier cette assertion. — 4. « Les enfants apprennent leur langue maternelle, sans entendre parler de déclinaison, de conjugaison, de construction, etc. ; quelle nécessité y a-t-il de leur en parler pour une autre langue ? » — Discuter cette assertion et montrer ce qu'elle a de faux et d'exagéré. — 5. « Les langues sont employées à écrire comme à parler ; pourquoi ne pourrait-on pas les apprendre dans les livres comme dans le commerce de la vie ? C'est également les étudier par l'usage. » — Développer et apprécier cette manière de voir. — 6. Herder a dit : « Il faut apprendre la grammaire par la langue, et non la langue par la grammaire. » — Expliquer et discuter cette pensée. — 7. L'enseignement des langues vivantes doit-il complètement différer de l'enseignement des langues mortes, ou peut-il lui emprunter utilement quelques-uns de ses procédés ? — 8. Quelle est la part respective à faire à l'*ouïe* et à la *vue* dans l'enseignement des langues vivantes ?

COMPOSITION ALLEMANDE

1. Das Wasser im Dienste des Menschen. — 2. Die Schiffahrt ; ihre Gefahren und Vorteile. — 3. Das Osterfest. — 4. Die Osterferien. — 5. Eine verfallene Ritterburg. — 6. Vorzüge des Landlebens. — 7. Die Gebirgsgegenden und das flache Land. — 8. Das Meer.

QUESTIONS DE MÉTHODE

1. Comment vous y prenez-vous pour apprendre à parler aux élèves ? Vous adressez-vous à un seul, ou faites-vous parler collectivement ? — 2. A quel moment de votre enseignement abordez-vous le thème ou la version dans une classe de commençants ? — 3. Comment enseignez-vous la grammaire allemande ? Est-ce la règle ou l'exemple que vous donnez

d'abord ? Par quelle partie de la grammaire commencez-vous ? Quel est l'ordre le plus pratique ? — 4. De l'utilité des dictées en langue étrangère. — 5. Comment enseignerez-vous la construction ? — 6. Comment et dans quelle mesure faut-il donner aux élèves des règles de grammaire ? — 7. De la part faite aux exercices oraux dans une classe de commençants. — 8. De l'enseignement par l'aspect. Comment utiliserez-vous les tableaux pour l'enseignement de l'allemand ?

AGRÉGATION D'ESPAGNOL

DISSERTATION FRANÇAISE

1. (Toulouse). Comparer le récit de la mort d'Aben Abo dans Mendoza (*Guerra de Granada*, IV), aux passages correspondants de Mármol (Rebellión... *de los Moriscos*, lib. X), et de Peréz de Hita (*Guerras civiles*, IIe parte). [Voir *Revue hispanique*, juillet 1894, article de M. Foulché-Delbosc.] — 2. Définir le *Mester de Zoglaria* et le *Mester de Clerecia*, et donner quelques exemples.

DISSERTATION ESPAGNOLE

(Toulouse). Estudiar lo que debe Garcilaso (en las *Eglogas*) á la Arcadia de Sannázaro.

CERTIFICAT D'APTITUDE ESPAGNOL

COMPOSITION FRANÇAISE

1. De l'ambiguïté dans l'usage de certains pronoms espagnols. Exemples. Moyen de l'éviter. — 2. « Un homme qui ne pleurait pas à un sermon qui faisait verser des torrents de larmes à tous les assistants, disait froidement : « Je ne suis pas de la paroisse », et cet homme avait peut-être raison. Chaque nation a ses cordes sensibles parfaitement étrangères aux étrangers. » (X. Doudan, lettre du 23 juin 1851.) Discuter cette pensée et l'expliquer par des exemples empruntés à l'histoire littéraire.

LICENCE ÈS LETTRES AVEC MENTION : ITALIEN

DISSERTATION ITALIENNE

1. (Montpellier). Les comparaisons dans la Divine Comédie. — 2. La poésie sicilienne (XIIIe siècle).

AGRÉGATION D'ANGLAIS

LEÇONS ET DISSERTATIONS

1. Quelle est l'originalité de Chaucer ? — 2. Pourquoi les écrivains du temps d'Elisabeth ont-ils été surtout des dramatistes ? — 3. On a dit que Milton n'était pas *un poète*, mais *le poète*, expliquer cette pensée. — 4. Vie de Pope. — 5. Smollett's prose. — 6. The autobiographical character of the Prelude. — 7. Charles Lamb and his friend. — 8. The Sisters Bronte. — 9. Robert Browning's poetry. — 10. Kipling's prose. — 11. (Lille). Chercher à dégager, d'après *Pippa passes*, les qualités poétiques et drama-

tiques de R. Browning, et les causes de l'obscurité qu'on lui reproche souvent. — 12. (Lille). *Witticisms*, in Charles Lamb.

CERTIFICAT D'APTITUDE SECONDAIRE (ANGLAIS)

LITTÉRATURE ET GRAMMAIRE

1. Autolyctus. — 2. Godiva. — 3. The character of Elizabeth in Pride and Prejudice. — 4. Give an analysis of the first canto of *Aurora Leigh*. — 5. What do you think of the Essays of Elia? — 6. Addison's humour. — 7. Cowper's Letters. — 8. What is Thackeray's opinion about Addison? 9. Give an analysis of Macaulay's third chapter. — 10. Les épîtres de Boileau. — 11. Jugements que porte Voltaire sur Descartes et sur Pascal. — 12. *L'Age ingrat*, de Pailleron. — 13. Le style de René Bazin. — 14. Le caractère d'Agrippine. — 15. Le caractère d'Hermione. — 16. La vie de La Bruyère. — 17. Qu'est-ce que Victor Hugo doit à Shakespeare? — 18. L'accentuation anglaise. — 19. Les interjections. — 20. Les diphtongues. — 21. Les pronoms réfléchis. — 22. La place de l'adverbe. — 23. Qu'entend-on par grammaire historique? — 24. Comparaison entre les proverbes anglais et les proverbes français.

CERTIFICAT D'APTITUDE PRIMAIRE (ANGLAIS)

COMPOSITIONS PÉDAGOGIQUES ET COMPOSITIONS ANGLAISES

1. Comment enseignez-vous l'interrogation anglaise? — 2. Qu'entend-on par *mots usuels*? — 3. Quelle est l'utilité du chant? — 4. Que pensez-vous de la méthode dite maternelle? — 5. Easter in Franc. — 6. Fire! Fire! — 7. A walk through the streets of London. — 8. A walk through the streets of Paris.

PRÉPARATION PAR CORRESPONDANCE

Sur la demande d'un grand nombre de nos abonnés, nous avons organisé un cours spécial préparatoire aux concours d'agrégation et des certificats de l'enseignement secondaire et de l'enseignement primaire. Ces cours ont lieu, à Paris, sous la direction de professeurs agrégés et peuvent être suivis par correspondance.

Les candidats de province ou de l'étranger peuvent envoyer quatre devoirs (1) mensuels, savoir : AGRÉGATION. — Thème, version, com-

(1) Nous prions les candidats de faire chaque devoir sur une feuille spéciale, en laissant une marge suffisante pour les corrections. Les candidats doivent faire les devoirs indiqués ; s'ils veulent traduire ce que bon leur semble, il leur faudra s'entendre avec les correcteurs, et naturellement les conditions de prix ne seront plus les mêmes. Il y a intérêt pour tout candidat à faire les devoirs indiqués, car l'on peut, de cette façon, comparer les copies entre elles et arriver à une note *vraie, sincère. La plus grande exactitude est recommandée pour l'envoi des devoirs, lesquels seront retournés à la fin de chaque mois.*

position française, composition en langue étrangère, à raison de dix-huit francs payables par mois et d'avance. — CERTIFICAT. — Un thème, une version, une composition française, une leçon de grammaire ou une composition en langue étrangère (enseignement primaire), à raison de dix francs payables par mois et d'avance.

Le prix des cours faits à Paris est de vingt francs par mois.

Chaque mois, la *Revue* publiera les devoirs proposés et une partie des corrigés des devoirs précédents.

Les copies et les souscriptions devront être adressées :

Pour l'Allemand : à M. WÓLFROMM, 100, rue Jouffroy, Paris.

Pour l'Anglais : à M. STRYIENSKI, professeur au lycée Montaigne, 16, rue Cassette, Paris.

Les candidats sont priés de joindre **un mandat de trois francs** pour les frais de poste et de correspondance de l'année 1898-99.

CERTIFICAT D'APTITUDE SECONDAIRE (ALLEMAND)

COMPOSITION FRANÇAISE

PLAN

Bossuet. — Les Sermons (*Sujets. Morale. Eloquence*).

I. — Bossuet, en tant que prédicateur, n'a jamais eu les succès de Bourdaloue ; jamais il n'a cherché à faire le *joli* sermon qui, pour les femmes du monde, était une distraction au même titre que le jeu, le concert et la mascarade. Ses sermons sont graves et sévères ; sans trop insister sur le dogme proprement dit, Bossuet porte son principal effort sur la morale. Il connaît bien le milieu dans lequel il parle : ce roi « qui se laisse conduire à ses passions sans se contraindre », cette cour dépravée, mais croyante, au fond....

II. — Aussi tous ses *Sermons* et *Panégyriques de Saints* lui servent à donner des leçons dont son temps a grand besoin : (Sur la Providence, Pour la fête de tous les Saints, Sur les Devoirs des Rois, Sur l'Honneur, Sur la Mort, Sur la Dignité des Pauvres, Contre l'Amour des plaisirs, etc.). Il attaque surtout l'*ambition*, l'*orgueil*, la *volupté* ; n'y a-t-il pas autour de lui trop d'exemples vivants de ces vices essentiels et radicaux « *d'où sortent et pullulent tous les autres ?* » La sensualité engendre l'égoïsme, la cruauté et une misérable vanité. Et cependant, Dieu et la nature ont fait tous les hommes égaux, si bien que la grandeur des Grands n'est qu'un dépôt de Dieu, et un dépôt qui leur impose de grands devoirs : le roi doit soutenir son peuple, et les Grands doivent rechercher les *pauvres* honteux et faire un bon emploi de leur funeste bonheur temporel : sinon, le ciel leur restera fermé.

III. — C'est donc une Morale austère que Bossuet nous prêche dans ses sermons, et, pour mieux frapper encore l'âme de ses auditeurs, il est réellement éloquent, il est fait pour la parole publique ; il prépare, sans doute, les sujets qu'il veut traiter, en arrête les grandes lignes ; mais c'est en chaire qu'il choisira entre plusieurs idées et expressions ; il sait parler avec abondance, multiplier les termes, les images, les métaphores pour rendre plus sensibles à son auditoire les vérités de la Foi ou les

Dogmes de la Morale. Sa langue est riche, colorée ; son argumentation est toujours à la portée du public, et souvent il met un grand talent à intéresser directement chaque auditeur, à lui faire croire qu'il est spécialement visé dans le sermon et ainsi à lui faire trouver des objections...

Dans quelques sermons, les premiers surtout, Bossuet accumule même trop d'idées et abuse de la dialectique et des procédés syllogistiques ; il y a trop de *divisions*, trop de *citations*, etc. Mais, peu à peu, il renonce aux secours de la Rhétorique ; il prend modèle sur l'apôtre Paul, sur saint Vincent de Paul, mais, comme il est du XVIIe siècle, ce siècle de la politesse et de l'élégance, il sait *bien* parler de Dieu pour le faire aimer, il cueille, de-ci, de-là, quelques ornements qui lui semblent nécessaires, même quand il nous montre la raison humaine inquiète et troublée par les énigmes du dogme.

IV. — Dans les sermons surtout, Bossuet est « le sublime orateur des idées communes » (A. de Rémusat) ; il ne faut ni diminuer ni surfaire la valeur de ces discours religieux et moraux. Bossuet, nous l'avons dit, préparait sérieusement le sujet, c'est-à-dire l'idée générale, puis les divisions principales ; parfois même aussi, l'expression était arrêtée dans ses moindres termes. Mais, pour tout le reste, il s'en remettait à l'inspiration et semblait compter sur les appels mystérieux de son public : de là, les lacunes et les imperfections qu'il faut comprendre et excuser, même quand il s'agit de Bossuet. CH. MARQUIS.

DIE VERSUNKENE GLOCKE von Gerhart Hauptmann.

NOTES (*suite*).

Acte Ier

Page 17. — *Vers 6.* — *Daran*, ici pour : *woran*.

Vers 12. — *Es rauscht.* Remarquer l'emploi de *es*, comme sujet, remplaçant un substantif facile à suppléer ; de même plus bas, vers 16, 17, 18 et 19. *Es raunt, es flüstert heimlich, es raschelt... es naht, es streckt den Arm.* Cmp. Und *es* ruft aus den Tiefen | Lieb Knabe bist mein (Schiller. Tell. I, 1). — Und *es* wallet und siedet und brauset und zischt (Schiller. Der Taucher).

Vers 14. — *Wiegen*, ici : bercer, balancer. On sait que *wiegen*, n'est fort que dans le sens de *peser*.

Vers 16. — *Es raunt ; raunen* : 1° murmurer des sons plaintifs et sinistres ; 2° chuchoter.

Vers 20. — *Deutet ; deuten* : 1° v. neutre avec une des prépositions *auf, nach, hin*, indiquer, montrer, désigner du doigt, des yeux, annoncer, présager ; 2° v. actif, interpréter.

Page 18. — *Vers 4.* — *Schlummern*, sommeiller, dormir légèrement ; *schlafen*, dormir. *Schlummern* est souvent employé pour *schlafen* dans le style relevé.

Stuzt pour *stutzt.* — Stutzen : 1° v. actif, raccourcir, écourter, rogner ; 2° v. neutre (*a*), s'arrêter court, faire un mouvement de surprise ; hésiter, demeurer court (en parlant) ; (*b*) être en grande toilette, parader ; de là der Stutzer, le faquin, le dandy, etc. — Synonyme : *scheuen*, avec cette nuance que *scheuen* désigne l'action de reculer, de fuir de peur, tandis

que *stutzen* veut dire s'arrêter court, écouter. Cmp. Und als er sprengen will über die Brück' | Da *stutzet* das Ross und bäumt sich zurück (Uhland. Die Rache).

Page 23. — *Vers 11.* — *Blütenreis*, petite branche en fleurs. Ne pas confondre **der** *Reis*, le riz avec **das** Reis, la pousse, le scion, la petite branche, la baguette. Voir Grammaire Lorber-Wolfromm, § 241, p. 215 : noms ayant deux genres distincts pour deux significations différentes.

Page 25. — *Vers 5.* — *Faden*, mesure de longueur = quatre aunes ; en marine, *brasse ;* corde, lorsqu'il est question de bois.

Vers 6. — *Hackengimpel* = *Kreuzschnabel*, bec croisé, perroquet d'Allemagne, loxie.

Vers 8. — *Rübezagel* = *Rübezahl*, c'est l'esprit, le génie du Riesengebirg sur lequel on raconte tant de légendes. Voir Musäus, Volksmärchen der Deutschen.

Page 26. — *Vers 2.* — *Lieben Freunde*, au lieu de *liebe Freunde*. Est-ce une faute d'impression ou une négligence de l'auteur ?

Vers 4. — *Schlüget ihr mich braun und blau*, si vous me rouiez de coups. Remarquer la suppression de *wenn*, en tête de cette subordonnée, et la construction de cette proposition.

Vers 14. — *Fort, fort*, partez, partez ! de même plus bas : *fort von hier !* On sait que l'impératif, en allemand, peut se rendre de différentes manières, tantôt par l'infinitif : Nichts anrühren, alles einsteigen ; tantôt par le participe passé : Nicht lange gefeiert, frisch ! Die Mauersteine | Herbei, den Kalk, den Mörtel zugefahren ! (Schiller. Tell. I, 3) ; tantôt par le présent de l'indicatif : Du bleibst ! tantôt par un adverbe ou une particule, le verbe étant sous-entendu : hier, her, weg, los, fort, ab, auf, zu ! Cmp. le français : en route ! en avant ! à droite ! à gauche ! porte ! fenêtre ! silence !

Vers 16. — *Plan*, ici : clairière. *Plan* : 1° plan, esquisse, dessin, vue ; 2° plaine, arène, lice ; 3° clairière.

Vers 17. — *Die Silberlehne*, ici : nom propre désignant la partie de la montagne où se passe l'action. *Die Lehne*, le versant, en pente douce, d'une montagne, d'une colline ; la montagne ou la colline elle-même, d'après Sanders ; voir plus loin, page 35 : Über *Lehnen*, Kluft und Tal.

Vers 18. — *Mutter Wittichs Haus.* A remarquer ici que le nom commun reste invariable tandis que le nom propre se décline ; cela a lieu chaque fois que, par inversion, le génitif précède le nom dont il dépend. Cmp. Kaiser Napoleon*s* I. Tod.— Graf Terzky*s* Regimenter. — Zu Aachen in seiner Kaiserpracht... | Sass König Rudolph*s* heilige Macht (Schiller. Der Graf von Habsburg). Lorsqu'il n'y a pas inversion, c'est le nom commun qui se décline, et le nom propre reste invariable : Der Tod des Kaiser*s* Napoleon. — Die Regimenter des Graf*en* Terzky, etc.

Vers 19. — *Wetteraas*, injure grossière ; s'adresse surtout aux femmes, d'après Sanders ; le mot *Aas*, charogne, carogne, est renforcé encore dans ce sens dans les composés : Galgen*aas*, Höllen*aas*, Hunde*aas*, Sau*aas*, Schwein*aas*, Teufels*aas*, Streng*aas*, Stern*aas*, Wetter*aas !* Voir p. 32 : du Donner*aas*.

Page 27. — *Vers 1.* — Remarquer la suppression du verbe exprimant le mouvement après un auxiliaire de mode, lorsqu'il y a un des adverbes hin, her, fort, hinaus, weiter, etc. : Ich kann nicht *weiter*, sous-entendu :

gehen. Cmp. : ich soll *weiter;* er soll *fort*; er muss *fort;* ich will *hinaus;* er darf *herein.*

Vers 2. — *Blaupfeifereien* = *blaues Gepfeife*, d'après Sanders; *Schnurre, Krimskrams* ; serait donc à traduire par : balivernes, sottises, contes bleus.

Vers 7. — *Meuchelmord*, meurtre avec guet-apens.

Vers 8. — *Peter, der das Gruseln lernen wollte.* Cmp. Grimm. Märchen von einem der auszog, das Fürchten zu lernen. (Der Junge ging hinaus auf die grosse Landstrasse und sprach immer vor sich hin : „ Wenn mir's nur gruselte ! wenn mir's nur gruselte ! ".)

Vers 14. — *Die Hexenvettel, die Vettel*, la gourgandine, la paillarde, la salope.

Vers 18. — *Kollrig*, pour *Kollerig* ou *Kollerisch*, se dit des chevaux qui ont le vertigo, qui prennent le mors aux dents.

Vers 19. — *Drutenzöpfe;* ne se trouve dans aucun dictionnaire; peut-être pour *Drusen* ou *Drüsenzöpfe*, série de glandes, de bubons scrofuleux ?

Vers 20. — *Kielkröpfe und Schwäre*, des goîtres et des abcès, des ulcères. — *Der Schwär, der Schwären, die Schwäre* = *das Geschwür.*

Page 28. — *Vers 2.* — *Wimmern*, gémir, se lamenter. Cmp. Kinder jammern; Mütter irren | Tiere *wimmern* | Unter Trümmern! (Schiller. Die Glocke).

Vers 4. — *Affen*, singer. — *Hexenspuk*, vacarme, grabuge de sorcière; ici : tour de sorcière.

Page 32. — *Vers 8.* — *Der rote Hahn*, le feu ; den *roten Hahn* aufs Dach setzen, mettre le feu à la maison.

Vers 12. — *Anglühen*, regarder avec des yeux brûlants, féroces.

Vers 15. — *Heissen :* 1° s'appeler ; 2° dire de faire ; ici, ce dernier sens ; se rappeler qu'après *heissen* on ne met pas la préposition *zu* devant l'infinitif, complément de ce verbe : Heiss' mich nicht reden (Goethe).

Page 35. — *Vers 10.* — *Gurgelschäumeschacht*, le trou, l'abîme grondant sourdement et recouvert d'écume, écumant.

Vers 14. — *Tummle dich!* dépêche-toi.

Page 36. — *Vers 7.* — *Mondenglast*, poétique, pour : *Mondenglanz.*

Vers 13. — *Frau Holle* = *Holda* = *Hel*, la déesse des morts, fille du dieu Loki, sœur du loup Feurir. Autour d'elle se tiennent les *Holden*, les âmes des défunts. Elle habite avec ces âmes les étangs et les fontaines ; avec elles, parfois, elle traverse les airs, tantôt sur un cheval blanc, tantôt dans un char ; elle séjourne parfois aussi sur ou dans les montagnes. Lorsqu'il neige, on dit que dame Holle fait son lit. (Mogk. Deutsche Mythologie. Pauls Grundriss, 1106.)

Page 38. — *Vers 14.* — *Das Masslieb*, la pâquerette, fleur de Pâques, petite marguerite.

Page 39. — *Vers* 6. — *Der Bulle*, le taureau.

Vers 21. — *Mauzen* et *mauen* = *miauen.*

Page 40. — *Zerstieben*, se disperser, en parlant des personnes. — *Versonnen*, plongé, enfoncé dans ses pensées. — *Bleibt stehen*, reste debout. Après *bleiben finden, sehen*, le participe passé des verbes *stehen, liegen, sitzen* est rendu par la forme de l'infinitif : er *blieb liegen, sitzen, stehen*;

ich sah ihn vor der Thüre *stehen, liegen, sitzen.* Au fond, ces formes ne sont que des participes présents ayand perdu le *d* final ; *liegen, sitzen, stehen,* pour *liegend, sitzend, stehend.*

DEVOIRS PROPOSÉS POUR LE 15 MAI

AGRÉGATION D'ALLEMAND

THÈME

Le Malade Imaginaire, II, 6, depuis : *Monsieur, ce n'est pas parce que je suis son père...,* jusqu'à : *opinions de même farine.*

VERSION

Der ledige Hof, le début, jusqu'à : *Wie's Dornrösel im verwunschenen Schloss.*

DISSERTATION FRANÇAISE

Der ledige Hof. Analyse et appréciation littéraire.

DISSERTATION ALLEMANDE

L. Anzengruber und sein theatraliches Schaffen : in wie weit hat er einen glücklichen Griff ins Voksleben hineingethan ?

CERTIFICAT D'APTITUDE SECONDAIRE (ALLEMAND)

THÈME

Rousseau, *Lettre à d'Alembert,* p. 150, depuis : *Qu'est-ce que le talent du Comédien ?...,* juqu'à : *S'ils ne sont pas plus corrompus.*

VERSION

Wahrheit und Dichtung — Dritter Teil ; elftes Buch, depuis : *Es war schon spät, als ich in Sesenheim..* , jusqu'à : *Eintrag thaten.*

DISSERTATION FRANÇAISE

Quelles sont, parmi les qualités du style, celles qui caractérisent plus particulièrement la prose française.

LEÇON DE GRAMMAIRE

La nouvelle orthographe allemande.

CERTIFICAT D'APTITUDE PRIMAIRE (ALLEMAND)

Le Trompette de Säkkingen.

LA SAINT-FRIDOLIN *(suite).*

En hochant la tête, un farouche marinier, sur un radeau de sapin grossièrement assemblé, fit passer là l'étranger. Inculte était l'île ; tilleuls et aulnes foisonnaient dans le sol marécageux, et sur la rive aux innombrable galets se dressaient de vieux saules, se dressaient quelques huttes au toit de chaume. C'est là qu'en été, quand

le grand saumon de mer remonte le Rhin, les pêcheurs alamans, avec leurs lances acérées, venaient le guetter.

Page 54. — *Vers 20.* — *Mit Kopfschütteln*, avec des hochements de tête. On sait que le participe présent français est souvent rendu en allemand par un infinitif ; p. ex. : en lisant, *beim Lesen ;* en écrivant, *beim Schreiben ;* en courant, *im Laufen ;* ou par un substantif : il est mort en combattant pour la patrie, er starb *im Kampfe* fürs Vaterland ; il a acquis une belle fortune en travaillant ; er hat sich ein schönes Vermögen *durch seine Arbeit* erworben, etc.

Vers 22. — *Wild ;* ici, farouche, et non sauvage ; ce dernier sens est tout spécial. Le plus souvent *wild*, en dehors de l'idée de non civilisé, en parlant des personnes, doit être traduit par fougueux, impétueux, bruyant, turbulent ; par ex. : *wilder Knabe*, garçon turbulent ; *die wilden Kinder*, les enfants bruyants. Cmp. : Und der *wilde* Knabe brach | 's Röslein auf der Heiden (Goethe Heidenröslein).—Ihn zausen bei dem weissen Bart | Nach solcher *wilden* Buben Art. (W. Müller. Frühlingseinzug). — *Fuhr über*, passer, faire, passer, franchir. Über, on le sait, n'est séparable que dans le sens de passer par dessus, franchir un obstacle. Er setzte *über*. — Fahren est ici actif, comme page 52.

Vers 23. — *Rauh ;* 1° rude, âpre, rigoureux ; 2° brut, informe ; 3° (en parlant d'une contrée, et c'est ici le cas), désert, stérile.

Vers 24. — *Wuchern*, 1° verbe neutre, se multiplier rapidement, pulluler, foisonner, exubérer ; 2° verbe actif et réfléchi, gagner, ramasser par l'usure.

Vers 26. — *Weidenbaum* ou *die Weide*, le saule ; ne pas confondre *die Weide*, le saule, avec *die Weide*, le pâturage.

Vers 29. — *Der Meerlachs*, aussi *Salm ;* le grand saumon est un poisson de mer. — *Seine Rheinfahrt macht*, fait son voyage du Rhin. Au moment du frai, en mai, le saumon remonte en bandes les fleuves en Allemagne, surtout le Rhin, l'Elbe, l'Oder et le Weser ; il remonte jusqu'à ce qu'il trouve un fond plat et gréveux. C'est là aussi que les pêcheurs le guettent et le prennent.

Sans se rebuter, le saint se mit à l'œuvre ; elle s'éleva bientôt sa maison de bois, solidement fixée dans le sol, devant la maison l'arbre de la croix. Et, quand le soir, sa clochette sonnait au loin l'*Ave Maria* et que, pour prier, il s'agenouillait devant la croix, maint habitant de la vallée du Rhin regardait avec appréhension, là-bas, du côté de l'île.

Il était récalcitrant l'Alaman ; il haïssait jadis les dieux des Romains, il haïssait maintenant le Dieu des Francs qui à Zulpich, comme la foudre, avait terrassé leur armée.

Vers 4. — *Blockhaus*, maison faite de troncs d'arbres superposés, maison en bois. Comme terme militaire : fortin en bois, redoute en madriers, blockhaus.

Vers 9. — *Am Kreuz*, au pied de la croix ; cmp. *am Berg*, au pied de la montagne.

Vers 11. — *Scheu*, qui s'effraye, s'effarouche, timide, peureux, farouche, ombrageux (en parlant des chevaux) ; *scheu werden* (en parlant des chevaux), s'emporter, prendre le mors aux dents.

Vers 15. — *Wetter ;* ici pour *Donnerwetter.*

Vers 16. — *Die Heerschaar* = *das Heer*, l'armée. L'expression *Heerschaar* est surtout employée dans le style biblique ou soutenu. Der Gott der *Herschaaren*, le dieu des armées ; die himmlischen *Herschaaren*, l'armée céleste.

Quand les soirs d'hiver, le paresseux maître de la maison était couché paresseusement sur une peau, et que les femmes lâchaient la bride à leur langue agile et bavardaient de ceci et de cela : comment le lait avait tourné dans la cruche, comment le tonnerre était tombé sur la maison, comment le jeune homme à la chasse au sanglier avait été blessé grièvement par le boutoir d'un sanglier mâle, alors gravement la vieille grand'mère Alamane disait : de cela, personne d'autre n'en est cause, que là-bas de l'autre côté dans l'île du Rhin, ce pâle étranger diseur de prières. Ne vous fiez pas au Dieu des Francs, ne vous fiez pas au roi Chlodwig. Et ils craignaient l'étranger.

Vers 19. — *Die Weibervölker*, mot à mot : les peuples de femmes, la gent féminine. Terme ironique pour *die Weiber.*

Vers 20. — *Spazieren*, est presque toujours suivi d'un infinitif, indiquant la manière dont on se promène, comme spazieren *gehen*, *reiten*, *fahren ;* spazieren *führen.* Dans le style familier, humoristique, on le trouve seul : auf-und ab*spazieren* ; nur herein*spaziert.*

Vers 21, 23, 25. — Suppression de l'auxiliaire sein ou haben dans les propositions subordonnées ; cette suppression est très fréquente en allemand. Voir *Revue*, XVII, n° 1, page 37. — *Der Blitz*, l'éclair ; les Allemands disent : *der Blitz* fällt ; en français, nous disons le *tonnerre* tombe. — *Gefahren*, voir *Revue*, mars 1900, p. 39, vers 20.

Vers 24. — Saujagd = *Wildsau* = *Wildschweinjagd.*

Vers 25. — *Keuler*, le sanglier mâle. *Eber* est le terme habituel pour désigner le porc, le cochon mâle. *Keuler* est une expression de chasseur et ne s'applique qu'au sanglier, et cela particulièrement quand il a trois ans, comme *Hauer* se dit du sanglier à six ans. Le terme *Keuler* vient du nom de l'arme avec laquelle le sanglier se défend : *Keile* ou *Keule* ; dans le peuple, on dit : Das Wildschwein *keilt.* — *Schwer*, lourd, ici : grièvement. Er ist *schwer* verwundet, il est grièvement blessé.

Une fois, c'était la fête solsticiale, ils se rendirent dans son île, burent là, suivant la vieille coutume du pays, de l'hydromel dans d'énormes cruches et ils voulurent se saisir du saint homme. Mais celui-ci avait descendu le Rhin. « Aussi nous allons laisser à l'homme pâle un souvenir de notre jour de fête ! » Et les brandons volèrent dans la hutte de Fridolin et ils bondissaient à travers les flammes aux cris d'allégresse : « Gloire et louange à Wodan ! » Silencieuse et contente, la grand'mère voyait cela de loin. Sinistre, sa face ridée brillait, éclairée par les flammes.

Page 56. — *Vers 5.* — *Sonnenwendfeier.* On appelle *Sonnenwenden*, *Sonnenstillstandspunkte*, *Solstitien* ou *Solstitialpunkte*, les deux points de l'écliptique les plus éloignés de l'équateur (23 degrés 27 min.) ; l'un est

le solstice d'été, l'autre le solstice d'hiver. On les nomme ainsi parce que le soleil se tourne ou se retourne (*wendet*) pour ainsi dire en ces points et retourne de nouveau vers l'équateur dont il s'était éloigné jusque là. Ici c'est l'époque que l'on désigne par *Sonnenwende*; les Germains la célébraient par de grandes fêtes.

Vers 8. — *Meth*, hydromel, boisson fermentée faite avec du miel et de l'eau ; jadis connue dans toute l'Europe. Parfois, pour donner plus d'arôme à l'hydromel, on y ajoute des groseilles, des cerises, des framboises, des épices et des herbes. — *Tranken aus*, voir *Revue* de mars, page 38.

Vers 9. — *Fahten auf*, de *fahen* verbe qui n'est plus guère usité qu'en poésie pour *fahnden*, *fangen ; fahnden auf*, courir sus à, poursuivre, chercher à saisir, à arrêter.

Vers 16. — *Wodan* : *Odin*, chez les scandinaves ; *Woden*, chez les anglo-saxons et les frisons ; *Wodan*, chez les saxons, les alamans et les bavarois. C'est le maître souverain des Dieux, le *Allvater*, *Menschenvater*, le père de tous, le père des hommes ; avec *Donar et Ziu*, il forme la trinité scandinave.

DEVOIRS PROPOSÉS POUR LE 15 MAI

THÈME

Francinet, p. 89, chap. 47, depuis : *Et toi-même, Henri, dis-moi...*, jusqu'à la fin.

VERSION

Der Trompeter von Säkkingen : Viertes Stück. Jung Werners Rheinfahrt, depuis « *Jubel herrschte drinn...*, jusque : *Einsam, seitab von dem Lärmen.*

COMPOSITION PÉDAGOGIQUE

Il faut expliquer les auteurs français : en quoi consiste cette explication ? Quelle en sera la méthode ? Indiquer les résultats d'une bonne explication d'un texte français.

COMPOSITION ALLEMANDE

Man muss das Bäumchen biegen, während es jung ist.

COURS DE M. STRYIENSKI

Les cours de M. Stryienski ont lieu le mercredi et le samedi matin. — Le prix de ces cours est de 20 francs par mois.

La bibliothèque de M. Stryienski est mise à la disposition de ses élèves. — Demander le catalogue.

M. Stryienski reçoit, 23, rue de Vaugirard, le **jeudi matin**, de 10 heures à 11 heures. — Depuis le 15 mars, **l'adresse de M. Stryienski est : 23, rue de Vaugirard.**

CERTIFICAT D'APTITUDE SECONDAIRE (ANGLAIS)

PLAN DE LA COMPOSITION FRANÇAISE donnée en février.

Le Roman anglais avant Jane Austen. — Romans au temps de Shakespeare. Lyly et son *Euphues* (1579) ; le succès de ce livre était dû

au langage précieux et élégant dont il était le modèle. Ce roman, du reste, n'était guère qu'un traité de philosophie et de morale. Lyly eut des imitateurs : Lodge dont la *Rosalynde*, et Greene dont le *Pandosto* servirent de canevas à Shakespeare pour *As you like it* et pour *The Winter's tale*. Il faut citer encore l'*Arcadie* (1590), de Sir Philip Sidney, où M Jusserand voit comme une ébauche de *Pamela*, et *Jack Wilton* (1594), de Thomas Nash, roman picaresque qui fait pressentir certaines œuvres de Defoë.

Le genre roman reste secondaire et le drame tient toujours la première place. Au siècle suivant, on traduit ou imite les romans français de La Calprenède et de Scudéry, et il faut arriver au début du XVIIIe siècle pour trouver dans Addison la première esquisse du roman de mœurs (Episode de Sir Roger de Coverley). Puis viennent les romans d'aventure de Defoë, l'immortel *Robinson Crusoé* (1719) entre autres. En 1726 paraît *Gulliver*, œuvre très personnelle d'un satiriste aigri ; l'Angleterre, l'Europe et l'humanité entière sont vouées au ridicule par Swift, qui cache toute son amertume sous les dehors du simple conteur. Mais nous touchons au but avec Richardson et Fielding, qui créent le véritable roman de mœurs et de caractères. « Wholly distinct from merely narrative stories like Defoe's, the true novel is a story round the passion of love to a tragic or joyous conclusion. Its form, far more flexible than that of the drama, admits almost infinite development. » (Stopford Brooke.) Le genre était né ; les successeurs de Richardson et de Fielding le modifièrent suivant leur talent ou leur génie, mais ne se départirent point de ces admirables modèles. Le roman romantique fit oublier un instant le *Tristram Shandy*, de Sterne, et le *Vicar of Wakefield*, de Goldsmith ; mais ni les *Mysteries of Udolpho*, de Mrs Radeliffe, ni surtout *The Castle of Otranto*, d'Horace Walpole, n'eurent de sérieux imitateurs, et avec Mrs Inchbald, Mrs Opie, Miss Edgeworth et enfin Jane Austen, il y eut un retour aux romans simples fondés sur l'observation directe.

Les romans de Jane Austen. — Ils parurent de 1811 à 1817, longtemps après avoir été écrits, faute d'éditeurs assez intelligents pour les comprendre. Ils sont au nombre de sept — quatre furent publiés du vivant de l'auteur (1) : *Sense and sensibility* (1811) ; *Pride and Prejudice* (1812) ; *Mansfield Park* (1814) ; *Emma* (1816) ; *Northanger Abbey* et *Persuasion* furent édités en 1818, et *Lady Jane* en 1872 seulement. L'analyse de *Pride and Prejudice* nous permettra de nous faire une idée de Miss Austen et de donner une appréciation de son chef-d'œuvre.

Analyse. — Ce roman pourrait être intitulé : *Comment on établit ses filles*. Il y en a cinq à marier dans *Pride and Prejudice*, et Mrs Bennet a fort à faire pour en caser trois. C'est la préoccupation constante de toutes ses journées provinciales ; malheureusement cette mère de famille n'est guère à la hauteur d'une tâche aussi ardue, elle manque de tact, d'éducation et de jugement, et c'est bien malgré elle que ses trois filles trouvent épouseurs. L'aînée, Jane, est une charmante jeune fille, douce, agréable, d'humeur toujours égale ; la seconde, Elisabeth, a beaucoup d'esprit et de cœur, elle possède une humeur vive et enjouée, mais elle a

(1) Jane Austen naquit en 1775 et mourut en 1817.

des préventions et des préjugés (**prejudice**) (1); la troisième est une écervelée, futile pécore qui ne voit en tout que le côté extérieur et brillant.

Toutes les trois se marieront, mais de manière bien différente, et suivant leur caractère respectif.

Jane épousera Bingley, non sans peine — sa douceur sera mise à l'épreuve et triomphera. Bingley, qui est faible et irrésolu, hésitera longtemps, il écoutera les conseils de son ami Darcy qui, poussé par l'orgueil (**pride**), lui fera comprendre que la jeune fille appartient à un monde trop bourgeois pour être la femme d'un riche gentleman. Darcy ira plus loin et prendra sur lui de dire que les sentiments de Bingley ne sont pas payés de retour, Jane gardant une réserve dont il ne comprend point la portée.

Darcy, toutefois, aime Elisabeth, la sœur de Jane, mais il résiste à cette passion au nom de son orgueil. Elisabeth n'a pour lui que dédain, car elle a deviné que Darcy a fait le malheur de Jane. Tout s'arrangera et ces deux êtres, qui sont si éloignés l'un de l'autre, finiront par se marier. L'amour est le plus fort. Darcy, en dépit de son orgueil, cédera. Elisabeth sera vaincue par les sentiments de reconnaissance que lui inspirera Darcy.

Darcy, en effet, intervient avec beaucoup de générosité dans des circonstances assez fâcheuses pour la famille Bennet. Lydia, la troisième sœur, a été enlevée par un bel officier, Wickham, et Darcy, mis au courant de cet évènement, rejoint les deux fugitifs, les oblige à se marier, non sans avoir payé les dettes de l'officier. Il ne s'arrête pas en si beau chemin et reconnaît qu'il a eu tort d'éloigner Bingley de Jane; les deux jeunes gens sont très heureux de se retrouver et de s'épouser.

On comprend qu'après ces péripéties, la *Prévention* n'ait plus à bouder l'*Orgueil*.

Dans cette brève analyse beaucoup de personnages secondaires ont été passés sous silence, le père Bennet, insouciant et moqueur, qui a le tort de railler trop ouvertement la sottise de sa femme, le révérend Collins, sorte de Diafoirus modernisé, sa protectrice, Lady Catherine, type un peu banal de la grande dame entichée de sa noblesse, etc., etc.

Mérites littéraires de Miss Austen. — A première vue, on est frappé de la simplicité de ce roman qui peut ainsi, malgré sa longueur, s'analyser en quelques lignes.

---

(1) Voici un joli portrait d'Elisabeth emprunté à une copie d'élève :

« Elisabeth est non seulement une des plus charmantes créations de Miss Austen, elle est aussi une des plus séduisantes héroïnes de roman que nous connaissions. De sa beauté physique, Miss Austen nous dit fort peu de choses ; nous savons qu'elle avait de beaux yeux, un beau teint et qu'elle n'était pas très grande. Ce qui la distingue des autres héroïnes de roman, c'est qu'elle est d'une intelligence supérieure, et en même temps d'une nature essentiellement généreuse. Si elle sait bien tenir tête à ceux qui l'attaquent, il faut remarquer que ses reparties ne pourraient jamais être taxées de méchanceté, et qu'elle n'attaque jamais la première. De plus, l'intelligence chez elle ne laisse aucune place à l'affectation ; elle le dit elle-même à M. Collins : « Do not consider me as an elegant female, but as a rational creature speaking the truth from her heart. » ..... C'est elle la seule de sa famille qui console parfois son père, et bien qu'elle voie tous les défauts de sa mère, nous ne nous apercevons pas que son affection filiale soit au-dessous de ce qu'elle devrait être. »

« Les personnages, dit M. Léon Boucher, sans toutefois qu'il soit nécessaire d'employer un verre grossissant pour les distinguer, n'ont pas les proportions souvent exagérées auxquelles nous a trop habitués le roman contemporain. Ils sont là vivants, mais c'est dans un cercle restreint qu'ils se meuvent, et, tout en appartenant à l'humanité par leurs caractères généraux, ils ont une marque distinctive qui traduit leur origine et leur assigne une date. On sent qu'ils sont d'un autre âge ; on pourrait presque dire qu'à ce point de vue ils ont une valeur historique et qu'ils représentent une époque disparue avec une fidélité qu'attestent de rares survivants. » Voilà un premier mérite et non des moindres. Dans leur admiration, les Anglais ont été jusqu'à prononcer le nom de Shakespare à propos des personnages de Miss Austen — c'est un pavé de l'ours ; on peut rendre toute justice à l'auteur de *Pride and Prejudice* sans être aussi ridiculement brutal. Il vaut mieux citer Macaulay qui dit très excellemment : « She has given us a multitude of characters, all, in a certain sense, commonplace... all such as we meet every day. Yet they are all as perfectly discriminated as if they were the most excentric of human beings. »

Autre mérite. Le choix des incidents et la finesse des détails. A ce propos rappeler ce mot de Miss Austen elle-même : Je travaille sur deux pouces d'ivoire et avec un pinceau si tenu qu'il me faut beaucoup de labeur pour produire peu d'effet. Sur ces deux pouces d'ivoire elle sait représenter tout un monde, et elle y arrive en sachant faire des sacrifices, comme on dit en peinture, et en donnant leur véritable valeur aux sujets qu'elle a entrepris de peindre. Elle a une entente merveilleuse de la composition et ne met en relief que ce qui doit servir à l'ensemble de son tableau. On l'a comparée aux peintres flamands, mais il faudrait faire une distinction, elle n'a rien de la mignardise d'un Miéris ou d'un Gérard Dow, elle a toute l'ampleur d'un Pieter de Hooch ou d'un Terburg.

N'oublions pas la tendance morale de *Pride and Prejudice*, mais il est inutile de faire ici un long développement. Nous retrouvons dans ce roman le caractère de la race ; toutefois Jane Austen ne nous fait jamais de sermon, elle ne sait pas être ennuyeuse comme Richardson, ou comme le seront tant de femmes auteurs qui viendront après elle.

Enfin le style est simple comme le fond même du roman. Rien de heurté, rien de prétentieux. Elle n'a point de ces « simplicités artificielles » dont Mrs Browing fait parfois parade dans son insupportable *Aurora Leigh*.

Ces mérites sont un peu négatifs ; il ne s'en dégage pas moins de *Pride and Prejudice*, un art très intéressant qui échappe au lecteur inattentif, au lecteur qui veut surtout être amusé (1). M. Léon Boucher formule quelques critiques assez justes quand il écrit : « On y (dans *Pr. and Pr.*) voudrait plus de grâce, plus d'imprévu, quelque chose d'un peu plus féminin et d'un peu moins impersonnel. » Il s'empresse d'ajouter que ce roman « révèle néanmoins une femme supérieure dont on peut dire, en empruntant à Balzac le mot qu'il s'appliquait à lui-même, qu'elle a porté *toute une société dans sa tête.* »

---

(1) Passage emprunté à une copie d'élève :

« Il ne faut point chercher dans les romans de Miss Austen des évènements palpitants, des coups de théâtre... il ne faut pas nous attendre à être fascinés en les lisant ; ce ne sont pas de ces romans qui vous tiennent en haleine, dans une impatience fébrile d'arriver à la dernière page, et nous font oublier lorsqu'on les a entre les mains la cloche du dîner, l'heure du sommeil. »

NOUS RECOMMANDONS SPÉCIALEMENT A NOS COLLÈGUES

Un de nos plus Fournisseurs

HENRI BOURLET

COMMISSIONNAIRE EN MARCHANDISES

13, Rue Littré — PARIS

Fournisseur de plusieurs Sociétés coopératives et des Employés civils de l'Etat (Décision du 11 Juin 1889)

NE PAS CONFONDRE
IL NE VEND QU'AU COMPTANT

EXCEPTIONNELLEMENT : Il accordera un crédit de dix-neuf mois aux membres de l'Université. En cas de demande par correspondance spécifier la nature des articles que l'on désire acheter. Chaque catégorie de marchandises faisant l'objet d'un catalogue spécial.

19 mois de Crédit aux Membres de l'Enseignement

Le montant total de la facture est divisé en 20 parties égales. Le premier vingtième payable lors de la remise de la commande, ou à défaut, contre remboursement. Les dix-neuf autres parts font l'objet de dix-neuf traites payables : la première, un mois à compter de la date de l'expédition et les dix-huit autres de mois en mois aux époques convenues.

S'attelant à **toutes** les Bicyclettes

Saison 1899. Automobiles et Cycles grandes marques : CLÉMENT, GLADIATOR, HUMBER et LAGRATOR. — Ameublements, Baromètres, Bijouterie, Chaînes, Couverts de table, Chaussures, Chemises et Mouchoirs, Chambres à coucher, Bureaux et Salons, Etoffes pour Ameublement, Glaces, Habillements pour Hommes, Linge de Toilette, Literie, Machines à Coudre, Meubles tous Styles, Salles à Manger, Montres, Orfèvrerie argentée, Pendules, Poêles et Cuisinières, Réargenture, Robes et Costumes, Suspensions, Toiles en tous genres, Voitures d'Enfants.

Prix courant des Bicyclettes *(Modèle 1899)*

odèle usuel, pneu sur jantes acier Westwood	F. 260
» avec pneus, jantes Fairbanks, bois et aluminium	285
» de luxe, pneu sur jantes Fairbanks, bois et aluminium	315
» dames et ecclésiastiques, pneu, jantes acier Westwood	321
» » » jantes Fairbanks, bois et aluminium	343
» de luxe dames, jantes Fairbanks, bois et aluminium	400
» de grand luxe, jantes Fairbanks, bois et aluminium	465
» spécial de piste, jantes Fairbanks, bois et aluminium	475
Tandem jantes acier Westwood	610
» jantes Fairbanks, bois et aluminium	630

Voiturette Planès pour Bicyclettes

N° 1 Nickelé, rotin uni, sans frein, avec pneumatiques	250
N° 2 Nickelé, rotin fantaisie, frein aux deux roues et pneumatiques	300

Havre. — Imprimerie du Journal LE HAVRE (L. MURER), 25, rue Fontenelle